Domingo 30 de junio de 1991

PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez



INSTRUCCIONES PARA RELEER A UN CRONOPIO

Cortázar Veinte años después

Hace dos décadas, los textos de Julio Cortázar eran modelos de lo que "debía ser" la literatura argentina. Hoy, su obra entera está sometida a revisión y, en algunos casos, a negación. Un ensayo de **Jorge Lanata** estudia el fenómeno Cortázar en los 90. Lo complementan las cartas que el autor de *Rayuela* escribió a su amigo Sergio Sergi (el Oso) entre 1946 y 1947 y sendas columnas de **Luis Chitarroni** y **Noé Jitrik** (páginas 2/5).

Truffaut siempre regresa

Julian Barnes, el célebre novelista de *El loro de Flaubert*, escribe sobre uno de los grandes del cine francés (página 10).

Lo que el café "La Paz" se llevó

¿"La Paz" fue un centro de agitación cultural o un fetiche de barro? Una historia del mito, por **Gabriela Esquivada** (página 9).

El Bronx posmoderno

Contra la visión apocalíptica de Tom Wolfe en *La hoguera de las vanidades*, el ensayista **Marshall Berman** describe el renacimiento del más temible barrio de Nueva York (página 12).

Ahora dicen que

JORGE LANATA

Decenas de jóvenes narradores argentinos desdeñan hoy las ficciones de Julio Cortázar, "Rayuela" sobre todo. Suponen que la cosmogonía de cronopios, ositas y tablones son signos de ingenuidad, gusto dudoso y simpleza intelectual. Las páginas que siguen ponen al día la polémica: ¿cómo, desde dónde hay que leer hoy a Cortázar? ¿Es un ídolo caído o un rayo que no cesa?

Ahora resulta que escribía malos cuentos.

El hombre demasiado alto, con ojos "tan separados como los de un novillo" (como los vio García Márquez), que volvió a la Argentina en el ochenta y tres con guayabera celeste y Gitanes, que nos hace buscar a la Maga o tomar café en el London para ver de una vez si allí comienza o termina *Los Premios*, escribió malos cuentos.

El periodismo no sólo soporta la inocente pretensión de explicar la realidad, esa actitud ingenua y soberbia del entomólogo frente a la colonia de insectos —que en realidad es la imagen inversa: somos solamente una colonia de insectos investigando a un entomólogo—, también comparte la ficción de la oportunidad. Cada publicación debe tener un motivo, aseguran los teóricos desde el ropero.

—¿Y por qué ahora Cortázar?, ¿eh? ¿Qué se cumple? —preguntan, con lógica de cotillón.

—No se cumple nada.

—Si vos me dijeras: a cinco años de, a cuatro meses, tres días y seis minutos de, todavía. O mejor: a números redondos de, diez años, cincuenta, bodas de plata.

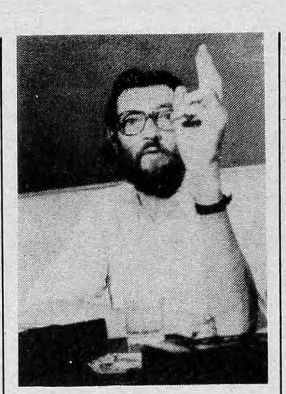
—Nada.

—Encima vos sabés que ahora todo el mundo discute a Cortázar.

(Asombro: ¿con qué interjección se describe el asombro? —¿Lo qué?

—Que lo discuten, no te hagás el distraído. Toda la generación nueva lo discute.

(Primera observación de la colonia de insectos: el eufemismo "generación nueva" alude, en general, a no tan chicos de más de treinta. En el fondo es normal: aquí la juventud comunista pasa los cuarenta, la joven pintura argentina excede los treinta y cinco y la literatura bien, gracias.)



—¿Qué discuten?

—Era ingenuo, no escribía tan bien y era demasiado obvio.

—Ah.

—Escribía para adolescentes.

—Ah.

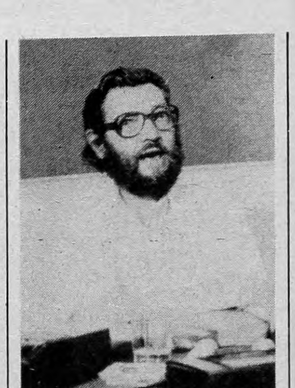
Es inevitable recurrir al artículo de Hemingway publicado tras la muerte de Joseph Conrad, y citarlo con la libertad del olvido: "¿Qué se puede escribir sobre él si está muerto?", **se preguntó Hemingway en la *Ontario Review*.** "Ahora los críticos se fascinan con Eliot y aseguran que Conrad escribía cuentos malos. Si alguien me dijera que triturando al señor Eliot hasta reducirlo a polvo fino y seco, y espolvoreando con él la tumba de Conrad, éste se levantaría y volvería a escribir, correría ya mismo hacia Londres con una máquina de picar carne." Para Hemingway, los libros de Conrad se imponían de un tirón, y tal vez por eso eran de difícil relectura; releerlos era repetir, en vano, un acto de amor perfecto. Llevaba algunos libros de Conrad en su equipaje por motivos farmacéuticos: cada tanto, harto de la literatura impostada, bebía a Conrad como a un vaso de agua fresca.

Para decirlo de otro modo: un heterogéneo grupo de no tan jóvenes escritores argentinos, cuya mayor transgresión en la vida fue fumar marihuana en los baños del Buenos Aires, sostiene que Julio Cortázar escribía malos cuentos. Ellos son prolijos, construyen una carrera interesante, escriben bien y no tienen nada que decir. Son *cooltos*, conforman una literatura que —en los últimos diez años— parece estar escrita por críticos y no por escritores.

—¿Y por qué ahora Cortázar?, ¿eh? ¿Qué se cumple?

—No se cumple nada. Tengo un montón de correspondencia que encontró Jaime Correas en Mendoza. Usé muy poco para escribir uno de los cuentos de *Polaroids*, podríamos publicar el resto.

Frente a las cartas, o a otros restos de la historia, cualquier mediocre se siente dios: es fascinante observar cómo los hombres se dirigen hacia su destino, con la tensa seguridad de un acróbata, ignorándolo pero tendiendo a él. El insecto sonríe condescendiente, como un dios, lee la carta y se detiene en la fecha: claro, es el '45, el pobre tipo no tenía ni idea. Ha pasado el tiempo y el insecto ve la telaraña completa, o más, ve un cuadro sinóptico de la telaraña, la vida reducida a las fechas del diccionario.



Las cartas son una manera de espiar la historia. En las que se publican en las páginas siguientes, Julio Cortázar tantea su destino desde un escritorio de la Cámara del Libro, en el final de los años cuarenta.

Le escribe al Oso, el grabadista Sergio Sergi, al que conoció en Mendoza mientras Cortázar dictaba cátedra de literatura.

"No se imagina lo cansado que es-

Los límites de la imitación

El tiempo ha modificado mucho nuestras valoraciones e ideas, pero la literatura de Cortázar sigue siendo una especie de repertorio juvenil nunca inventariado. A pesar de su diversidad genérica —cuentos, poemas, ensayos, novelas—, esa obra es sólidamente unitaria, y acaso haya sido tal unidad la que solicitó dualidades para calificar al autor: Cortázar cuentista, Cortázar novelista, Cortázar reaccionario, Cortázar revolucionario... No era raro incluso que alguien ensayase la síntesis, e identificara como bueno al cuentista reaccionario (o indiferente o apolítico) y como malo al novelista (revolucionario). Las dualidades y dicotomías, como escribiera Barthes, son favoritas del orden burgués (poner de un lado al artista, del otro al hombre), y no hacen otra cosa que ilustrar con pequeñas indignaciones e ignominias —según se trate de adeptos o detractores— el discurso al que la obra de Cortázar pertenece.

En ese sentido (pero no sólo en ése), la literatura de Cortázar no tiene interés para muchos de los que hoy intentamos escribir. Sin pretender con mi proyección llegar a una generalidad, simularé que mis sospechas son argumentos.

El escritor Julio Cortázar fue para mí una pasión juvenil, pero creo que *yo quería ser ese escritor* más que escribir sus libros. Se ha hablado de la "imagen pública" de Borges, no de la de Cortázar. No sé si muchos habrán querido parecerse a ese hombre ciego que tartamudeaba, pero muchos quisimos, sí, parecer ese hombre de barba con cara de niño que abrazaba a Allende, decía "mi ametralladora es la literatura" y visitaba a Francisco Urondo y otros presos políticos. Creo que Cortázar cortejó la confusión, y el resto (el cholulismo de nuestra culpa incluido) fue inevitable. De un modo brutal, la literatura de Cortázar se dejó invadir, saturar por el sujeto. A tal punto que hoy se pueden leer mejor sus libros de opinión miscelánea (*La vuelta al día en ochenta mundos, Ultimo round*) que sus libros de ficción (en los que Cortázar, débilmente enmascarado por sus personajes, sigue opinando y opinando).

Por otra parte, la complicidad planeada por Cortázar para su lector me parece ahora un grave error. Un error categorial y un error estético. ¿Qué es eso de "lector hembra"? La complicidad de Cortázar (y es ahí donde más se separa de Borges, cuya erudición es siempre estratégica, organizativa, ficcional) resulta meramente una complicidad cultural, un guiño a personas que comparten los mismos gustos. Escribir con tales presupuestos parece más la obstinación profesional de un hombre público que la experiencia de un artista. Si ser cómplices requiere que uno se reúna con sus amigos a hablar de jazz, sea previsiblemente alocado a la manera de un cronopio, guste del arte abstracto, lea a Cancela, a Malcolm Lowry y ame a Joni Mitchell, las cosas quedan claras para los sujetos y sus afinidades electivas, pero no estamos hablando de literatura.



Hay que reconocer también que gran parte de sus aportes literarios fueron copiados, pasaron a constituir un elenco de procedimientos a disposición de los alumnos de tal o cual taller literario. El pretexto lúdico se transformó en coartada. A causa de cierta vaguedad e inflación retórica (abundancia de metáforas que a pesar de su osadía poética se reducen a eufemismos), las tardías incursiones de Cortázar en la literatura erótica suenan a la vez demasiado vehementes y demasiado inhibidas. Desaparece la tensión narrativa y aparecen los señuelos de la prosa poética (grandes pasajes de *Rayuela, 62 Modelo para armar, Libro de Manuel* y *Prosa del Observatorio* admiten esa clasificación).

La importancia de Cortázar entre los escritores del boom ha sido profusamente destacada por sus colegas y amigos (Carlos Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa), y aun por alguno a quien no distinguió con su amistad (Cabrera Infante). *Rayuela*, sin embargo, es un libro muy distinto de los libros que escribieron Fuentes, García Márquez o Vargas Llosa, un libro (en esa época) para escritores. Fuera de algunas situaciones narrativas muy notables (el capítulo de Berthe Trépat, el primer capítulo de la segunda parte, el episodio del tablón), *Rayuela* tampoco tiene, me parece, mayor definición novelística. El juego de la prescindibilidad de los capítulos es graciosamente original y accesorio.

A diferencia de Gombrowicz, que amputó vanidosamente cualquier referencia epocal de su obra para que su arte jugara una apuesta vital y juvenil, y de Borges, que confinó su rebeldía en una *waste land* de equívocos, Cortázar afirmó una apuesta vital y juvenil en una rebeldía que simpatizaba con la moda y los mitos culturales vigentes. La simpatía de sus referentes acaso se desvanezca: el arte se parece a la moda, pero lleva también los emblemas de la muerte.

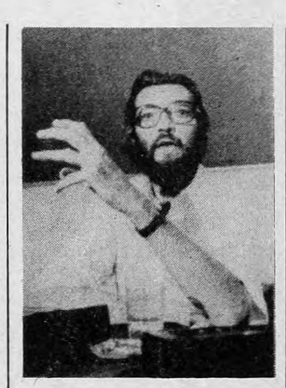
Seguirán pasando los años, modificando en grado sumo nuestras valoraciones e ideas, y Cortázar seguirá siendo fiel a sus lectores, señalando de paso el comienzo de un gran juego y los límites de la imitación.

LUIS CHITARRONI

escribía mal

toy —le dice en una de las cartas de mayo de 1948— y cómo vivo. ¿Se acuerda de aquel proyecto de convertirme en traductor público? La cosa cuajó espléndidamente, pero tengo que recibirme en julio, y eso significa meterme *cinco* materias de derecho en el coco antes de julio, amén de trabajos prácticos y examen final de idioma. Aprobé el ingreso hace quince días. Ahora estudio noche y día, y entre dos pedazos de estudio me trago mi pedazo de Cámara del Libro. Es horrible, pero en plena temporada musical no voy ni a un solo concierto. No me quedo jamás en el centro. Cuelgo el tubo apenas oigo un 'hola' en tono femenino menor. Tomo tónicos mentales, vitaminas, cerveza malteada. No leo novelas policiales. No escribo una línea (...) Pero si me recibo en julio, dentro de un año seré mi propio patrón y tal vez entonces la vida adquiera un sentido menos repugnante que hasta ahora. En cuanto a la docencia, no quiero ni siquiera oír hablar de ella. El mes pasado rechacé una oferta para ir a EE.UU. a dictar literatura española. Eran 5000 dólares anuales. Si me lo hubiesen propuesto en diciembre o enero, antes de embarcarme en este asunto, hubiese ido, y ahora estaría bajo las miradas del presidente Truman. Pero ya no me convienen, prefiero atenerme a mi plan de acción."

"Aquí van los cuentos que le devuelvo a Gladys. Pídale perdón por mi demora que me cubre de vergüenza. Ojalá pronto pueda hacerle llegar las historias en un buen volumen; pronto empezarán las tareas concernientes a la impresión, y tal vez en julio aparezcan."



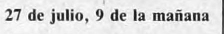
Cortázar cargaba en su valija —prestada por Sergi— los originales de *Bestiario*, **que no aparecería sino hasta 1951**, editado por Sudamericana. Fue Gladys, la mujer de Sergi, quien pasó esos cuentos a máquina en su casa de Mendoza. La familia Sergi aún conserva los originales del libro. Es difícil saber —en este país sin biografías— si Cortázar cargó esos cuentos desde Chivilcoy, donde había trabajado como maestro normal: sí es seguro que fueron reescritos y corregidos en Mendoza donde, por otro lado, el olvido le tendió una trampa.

Muchos años después fue el propio Cortázar quien dijo a Borges en París que "Casa tomada" fue su primer cuento publicado. **Borges, en un prólogo, se confiesa como primer editor de Cortázar. El publicó "Casa tomada" en la revista *Anales de Buenos Aires*, con dibujos de su hermana Norah.** La primera publicación de ficción de Cortázar se realizó, sin embargo, en Mendoza: la revista *Egloga*, dirigida por Américo Calí, editó "Estación de la mano" en enero de 1945. Publicó, también, la primera errata: la firma decía Julio A. Cortázar, y no Julio Florencio, como el autor firmaba habitualmente y como firmó, también en esos años, un sofisticado ensayo sobre poesía: ***La urna griega en la poesía de John Keats*, publicado por la Universidad Nacional de Cuyo.**

"Me alegro de que le haya gustado otra vez el cuento —le escribe Cortázar a Sergi el 2 de febrero del **'47, refiriéndose a la publicación de *Anales***— ¿Tan malos son los dibujos de Norah? Me gusta el de los hermanos; el otro —la casa— no es lo que yo puse en el cuento. La casa es muy distinta, pero la imagen de los hermanos bajo la lámpara me parece bien."

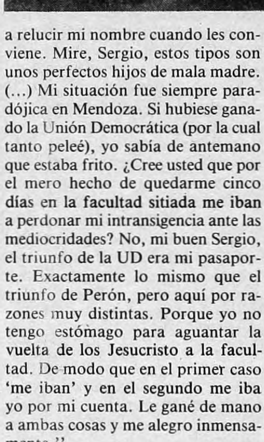
Extranjeros adentro o afuera, tanto Borges como Cortázar demostraron que la literatura argentina está condenada a la lejanía. La de Cortázar en esos años es también la larga historia de una partida: deja Mendoza por la presión del peronismo hacia la universidad y dejará también Buenos Aires camino a París.

"De lo que está ocurriendo en la Universidad —le escribe al Oso en junio del '46— prefiero no decir nada pues conozco a medias la situación, y los informes de los diarios no son muy ilustrativos. Veo que la purga ha sido y es mayúscula, pero su alcance y su significado no me parece enteramente claro. Más que nunca me alegro de haber *rajado* de ahí justo a tiempo, pues no creo que hubiese tolerado algunas cosas. Por ejemplo: me parece muy bien que hayan expedido a Villaverde y a Blanco González. Pero no me parece nada bien que los reemplacen con jóvenes tomistas. Admito la higiene, y creo que esos dos señores eran unos Tartufos de la docencia; pero si se los fleta para reemplazarlos por caballeros ungidos por el Papa... ahí empieza mi oposición. Prefiero, cobardemente pero con una gran paz de espíritu, estar a 1140 kilómetros del lugar donde ocurren tales cosas. (...) Aquí estuvo Vigo haciendo una exposición en Amauta. Fui a la inauguración y encontré a toda la 'inteligencia' de izquierda —¡claro!— Mirando los grabados de Vigo se descubre dolorosamente que un artista no da de sí todo lo que podría dar si no agrega la ciencia a la intuición pura. A veces una torpeza de dibujo le malogra algo que podía ser magnífico. Pero cuando se dedica más tiempo a leer la biografía del padrecito Stalin que a mirar grabados de Durero, las consecuencias saltan a la vista.



27 de julio, 9 de la mañana

¡Llegó su carta! Los recortes me demuestran: a) que en todas partes se cuecen judías (y judíos); b) que los señores "democráticos" son una luz para escurrirse cuando llaman a degüello (no sé si usted habrá advertido que no firmaron los telegramas a Perón, ni los manifiestos); c) que los susodichos 'democráticos' (¡¡pobre palabra prostituida!!) sacan a relucir mi nombre cuando les conviene. Mire, Sergio, estos tipos son unos perfectos hijos de mala madre. (...) Mi situación fue siempre paradójica en Mendoza. Si hubiese ganado la Unión Democrática (por la cual tanto peleé), yo sabía de antemano que estaba frito. ¿Cree usted que por el mero hecho de quedarme cinco días en la facultad sitiada me iban a perdonar mi intransigencia ante las mediocridades? No, mi buen Sergio, el triunfo de la UD era mi pasaporte. Exactamente lo mismo que el triunfo de Perón, pero aquí por razones muy distintas. Porque yo no tengo estómago para aguantar la vuelta de los Jesucristo a la facultad. De modo que en el primer caso 'me iban' y en el segundo me iba yo por mi cuenta. Le gané de mano a ambas cosas y me alegro inmensamente."



Las otras cartas, que se reproducen en las **páginas 4 y 5** de este suplemento con el título de **"Cartas al Oso"** son simplemente cartas a un amigo: hablan de sueños, y de recuerdos y de un futuro que se intuye lejano pero pesadamente propio. Es inevitable recordar que fueron escritas por este autor de cuentos malos: tienen el tono a veces cínico y siempre ingenuo de los cronopios y tratan del amor, como *Rayuela*. El autor de estas líneas no tiene entre sus planes inmediatos convertirse en un crítico literario: escribe en un castellano bastante elemental y, definitivamente, no es *Nadie* para salir a defender a Cortázar. Este autor tan sólo pretende, en los próximos cincuenta años, contar una historia que se recuerde en Sarandí, donde ya casi nadie lee los diarios y donde aguardan el destino sentados en la vereda.

—Sé cuando un cuento me gusta, porque tengo la necesidad de conocer al que lo escribió —escribió J. D. Salinger en *El cazador oculto*.

Habría que enumerar los motivos por los cuales puede quererse a Cortázar; decirlos, sin orden, como en una carta:

Porque la Maga existe. Si no, ¿cómo evitar esta compulsión a buscarla?

Porque el recuerdo afirma que leí *Rayuela* entero, en una sola tarde, sentado en un escalón de Sarandí, y es imposible, y seguramente fueron muchas tardes, pero era una, con sol, con el sol arriba de las páginas de un libro prestado: era de esos libros que no suceden gratis: se es mejor o peor después de leerlos.

Porque en diciembre de 1983 Julio Cortázar, en la puerta de su departamento de Villa del Parque giró la cabeza hacia la cocina y dijo:

—Mamita, ¿el señor puede pasar al living? Viene a hacerme una nota.

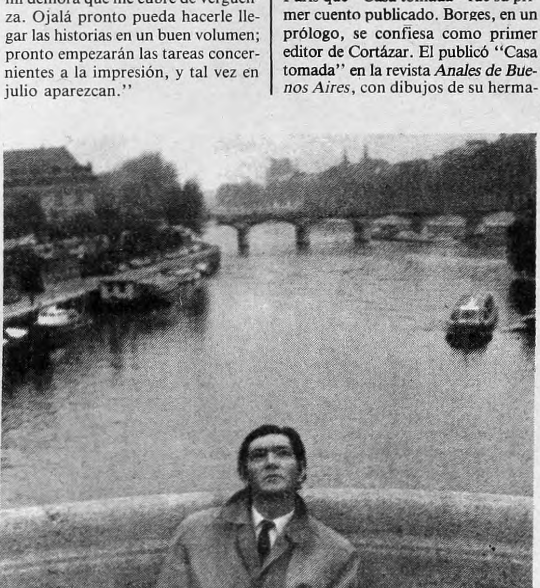
El tenía 69 años, su madre más de noventa y el "señor" era un joven de poco más de veintitrés que de inmediato olvidó todas las preguntas del reportaje.

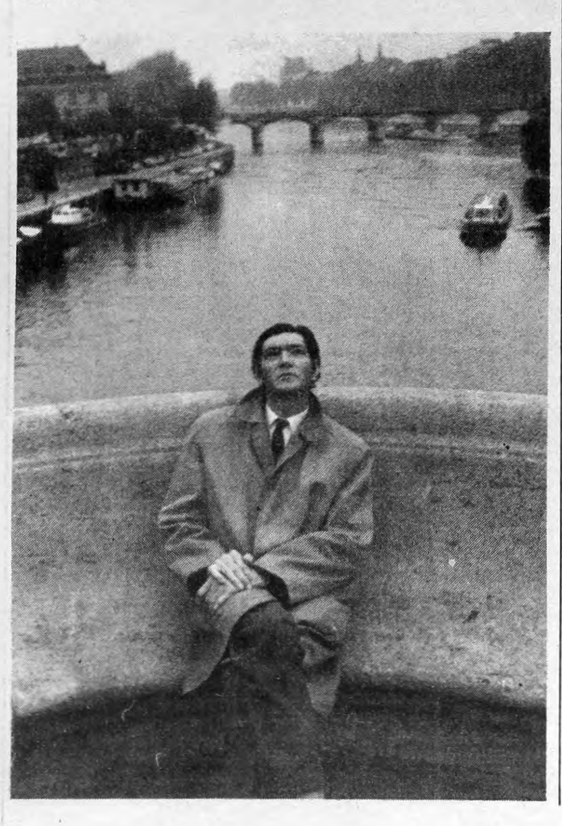
Porque "Casa tomada", y porque creo a ciegas en la posibilidad de que me salgan conejitos por la boca, porque hay que evitar los velorios y cualquier idiota sabe que regalar un reloj no es eso sino todo lo contrario: es regalarle una persona al reloj, hacerla cautiva del tiempo.

Porque W.H. Auden escribió en el remate de una poesía titulada "Retrato de un gran hombre":

"A veces escribía cartas extensas y memorables pero no aguardaba ninguna".

Informe desde Mendoza: *Jaime Correas.*
Desde Buenos Aires: *María O'Donnell.*



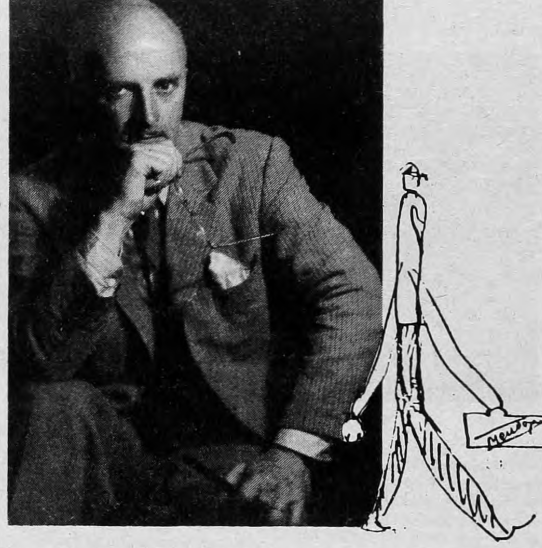




Cartas al Oso

Desde la Cámara del Libro, donde estaba empleado después de su aventura mendocina, Julio Cortázar envió a su amigo Sergio Sergi algunas cartas que son, a la vez, el mejor retrato de su entrada en la literatura. Aquí se reproducen —por primera vez— tres de ellas, ilustradas por el escritor.

Sergio Sergi nació a fines del siglo pasado en Trieste. Sus grabados fueron comparados con los de Posadas y Grosz.



Cámara Argentina del Libro
5 de marzo de 1947

Grande, robusto y querido Oso:

Aunque todavía me dura el amargo resentimiento que me merece su perversa cónyuge, que no encontró nada más divertido que despedirse por teléfono después de haberme prometido una larga entrevista, les demostraré a ustedes la grandeza de mi leal corazón escribiéndoles. Y conste que lo hago desde la ilustre Cámara, robando horas a mi difícil y responsable trabajo, gastando el hermoso papel de la entidad, la cinta de su estupenda máquina y la paciencia de mi secretaria a quien le he quitado la silla, máquina y mesa para estar más cómodo.

Oso Sergio, esta carta tiene por objeto principalísimo darle algunos informes sobre la cuestión letras para su imprenta. Ante todo usted tiene que decirnos:

QUE FAMILIA QUIERE (No se asuste, Gladys, él quiere sólo a una familia)

QUE MEDIDA

DE QUE MEDIDA ES LA PAGINA QUE PIENSA COMPONER./

La composición se vende por kilo (¿no es precioso?) Sí, señor. Se vende por kilo y en lotes de diez kilos. Cada LOTE supone una unidad completa, es decir que está calculado el promedio de "a", de "b", etc. O sea que usted se compra un lote y se levanta tranquilamente su casita... de letras.

Y finalmente —dato capital— el kilo vale de SEIS A OCHO PESOS/ ¿Que le parece? ¿Saca algo en limpio? Yo espero ahora una carta suya, para salir a averiguarle lo restante y comprarle si quiere dos millones de "a", 23 "b", 68786878 "w" y algunos % de yapa.

Hablando de otra cosa, espero que toda la osada esté bien. Por mi parte pasé unas vacaciones bastante abúlicas, tomando sol y Coca-Cola (bebida infecta) y leyendo en ULYSSES. Trabajo bastante en lo mío, he escrito y terminado "Los Reyes", de que le hablé —creo— en otra anterior, y adelanto un ensayo sobre la literatura contemporánea que quizá valga alguna cosa.

Muy bien. Esta carta era solamente de NEGOCIOS/. En otra seré más romántico, más estético, más literario, más Julio. F. Hoy soy solamente un gerente ocupado que tiene que devolver la máquina y dictar cartas latosas a una secre no tan latosa.

Chau, plantígrados rocosos, besos, zarpazos, abrazos y gruñidos en profusión de vuestro siempre amigo y ex pensionista que os quiere mucho, os extraña mucho, os recuerda mucho.

Julio

Carta al Coronel Osokovsky, por mal nombre Sergio Sergi.
Buenos Aires veintialgodejuliodemilnovenientoscuarentayalgo.

OSO:

Es extraordinario que yo le escriba esta carta, porque hace bastante tiempo que he descubierto con satisfacción lo bueno que es no escribir cartas, lo estupendamente descansado que es pensar en los amigos y no escribirles, dándoles a la vez la oportunidad de que hagan lo mismo. Usted se habrá fijado que nunca se escribe una carta sin cometer el horroroso pecado de poner al pobre destinatario en la infernal tarea de contestarla. No me parece del todo mal que usted me conteste, porque los xilógrafos me merecen en general poco respeto y los considero bastante despectivamente. Lástima que para darme el pequeño placer de que usted me conteste, oh Oso, tengo que someterme al suplicio de ponerme en esta máquina (que anda mal, como toda máquina de oficina) y llenar este papel (que no es de color lila, ni está perfumado, ni tiene mis hermosas iniciales) con diversas frases indudablemente inteligentes y aún armoniosas, pero muy enervantes para mi sistema neurosimpático.

Si señor, porque usted no merece en modo alguno que yo le escriba. Yo le escribo porque soy bueno, aunque en realidad le escribo porque soy malo y lo pongo en el compromiso de con-tes-tar (por supuesto que usted se vengará espléndidamente con un silencio de tres años y meses). Los remordimientos (microbios desagradables) me han estado asaltando desde que, tiempo ha, le dije a Gladys que no tardaría en mandarle a usted mi librito. Claro que en realidad no han pasado más que ocho o nueve semanas, lapso que, para nosotros, filósofos imperturbables, no cuenta gran cosa. Pero anoche, antes de dormirme y en el espacio de cinco minutos que concedo a los buenos recuerdos, descubrí con enorme encanto que a usted no le gusta mi libro. Sí, señor: no le gusta. Lo sé, porque usted ya lo había leído en una revista. Naturalmente, me faltó tiempo para venirme inmediatamente a la Cámara del Libro y empezar esta carta y este envío. Observe, Oso de entintadas zarpas, cuánta loable perversidad se junta para provocar el sorprendente suceso representado por esta carta.

Ultimamente he estado oyendo el agradable eco de los elogios a usted prodigados con motivo del maquillaje que le propinó a la noble UNC (Universidad Nacional de Cuyo, N. de la R.) en ocasión del Congreso de los que Piensan en Difícil. (...) Por otra parte presumo que usted guarda cuidadosamente todas mis cartas, ya que en el futuro habrán de publicarse en suntuosas ediciones, y usted se beneficiará con menciones como ésta: "El coronel Osokovsky, cuya fotografía no aparece aquí, fue uno de los corresponsales más fieles del gran cuentista J.C.". Ya ve su conveniencia de guardar mis cartas. Por mi parte, si usted me manda TODOS SUS GRABADOS, yo me ofrezco a guardarlos celosamente, para retribuirle la atención.

¿No es cierto que es una carta amable? En fin, ya que tengo que escribirla, que salga lo más caldeada posible; hoy hay menos de cinco grados en Buenos Aires y la calefacción de la Cámara funciona mal. (...) Noticias mías: creo que me voy a Europa antes de fin de año. No se asuste, será nada más, ay, que un viaje de tres meses a Italia y Francia. Por supuesto que este viaje depende de un montón de cosas (por suerte no de dinero, porque hace un año que me aprendí de memoria la fábula de la cigarra y la hormiga, y me puse resueltamente de parte de la hormiga, lo cual es asqueroso ya que la cigarra tenía toda la razón; pero todavía no se han inventado viajes gratis a Europa, salvo cuando a uno lo manda la Universidad. Y usted sabe, ojo, usted sabe que yo... etc. etc.)

Queda muy bien esto: me salió por error pero ahora lo admiro francamente. Parece una pareja de bailarines haciendo un intrincado corte de tango.

De manera que me voy a Europa, si las cosas se me componen. Creo que entre abril y mayo quedaré al frente de mi famoso bufete de traductor público (en inglés y francés, quítese el sombrero, humilde profesor de dibujo, y barra el suelo con la pluma de su respeto). Si entre abril y mayo quedo al frente de mi famoso bufete de traductor público, entonces deberé irme antes a Europa, ya que después será imposible moverse de aquí por bastante tiempo. Como usted ve, el plan es de una geométrica precisión y elegancia. Como los planes estratégicos alemanes... que les hicieron perder todas las guerras. De donde se infiere, oh, sombra de Aristóteles, que acaso no me vaya a Europa.

INNEGABLEMENTE
ESTA ES
UNA BUENA
CARTA
CON UN DESTINATARIO
QUE NO LA MERECE/

Acabo de leer en *La Prensa* que en Mendoza ha hecho un frío de catorce bajo cero. Naturalmente es mentira, pero qué frío habrán tenido ustedes, y que satisfacción para su naturaleza de oso veterano, lanzarse sobre la nieve (tampoco nevó pero yo lo pienso y entonces, en cierto modo, nieva) y patinar a lo largo de la Plaza Barraquero, aterrizar con un buen bufido en la pizzería donde estuvimos con Azzoni y nos indigestamos con empanadas y vino semillón.

Más la miro,
MAS ME PARECE ESTA UNA BUENA, UNA MUY BUENA, GRAN CARTA,
y por eso
Oso
ES TIEMPO DE DARLE UN FUERTE ABRAZO
pedirle perdón por tantas macanas (pero es una buena carta)
Y APARTARME MELANCOLICO DE ESTE PAPELITO
donde por un rato,
usted y yo
nos dijimos alegres insultos fraternales
y estuvimos bastante contentos.

Julio.

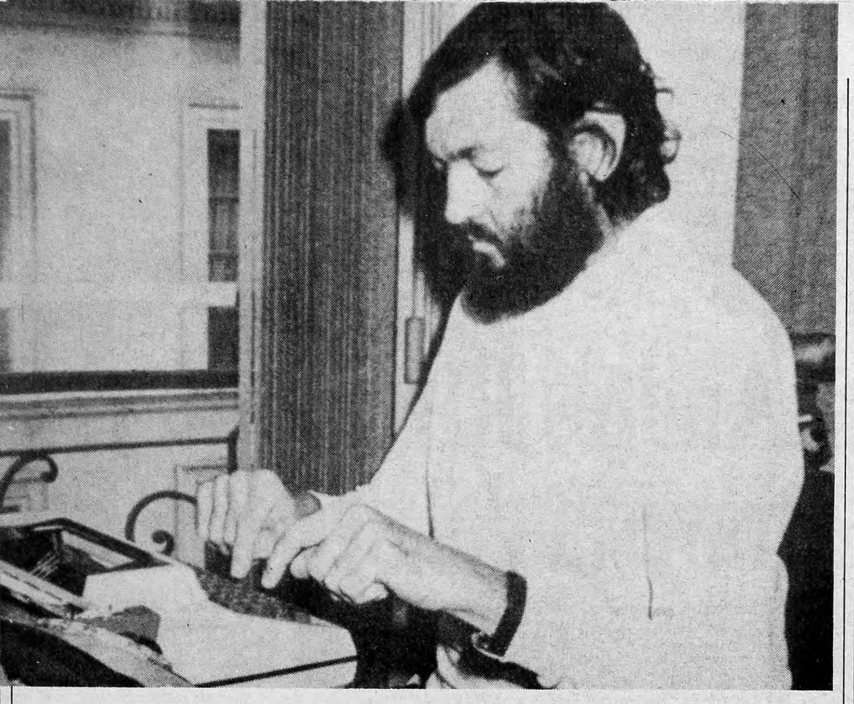
Horribles Aires, 26 de enero de 1946.

Señora Gladys Adams de Hocévar y Señor Sergio Hocévar (a) Sergio Sergi.

Bichos:

Tras requerir los servicios de un doctor en paleografía y ciencias ocultas, logré enterarme del contenido de la carta del bicho citado en segundo término, y saber por ella que ambos estabais bien y que habíais fracasado afortunadamente en la tentativa de moriros por intoxicación de fin de año y Reyes. ¡Loado sea Dionysos, señor de los pámpanos! No hay duda de que los vinos de Mendoza son excelentes, si tras semejantes trase-





gadas se emerge sano y bueno de la bacanal.

Del dibujo enviado por el alevoso **plantígrado prefiero no hablar; eso sólo** podría arreglarse en el terreno del honor, y he advertido que en la Argentina hay una alarmante pérdida de dichos terrenos; no los ve uno por ninguna parte. (Debe ser el avance insidioso del capital extranjero que se está apoderando de los mejores lotes con la ayuda de los vendepatrias, **que les dicen.)**

Les escribo en plena convalecencia, razón por la cual ruego me perdonen los desaliños sintácticos y me dispensen —esto es para S.S.— de cachadas tales como aludir a mi "prosa maravillosa". La verdad es que he estado bajo las sombrías alas **de una hermosa gripe, que derivó fi**nalmente a una bronquitis asmática **y me tuvo una semana amarrado al** lecho de Procusto, como diría la maestra señorita Italia Migliavacca. ¿Me imagináis envuelto en cigarrillos a base de lobelia? ¡Tiemble, Gladys, erícese todita! ¿Véis mis tiernos bíceps desflorados por inyecciones de adrenalina? Prefiero tomarlo en broma —no sé si se nota— pero la verdad es que vengo de pasar una semana particularmente infecta. Con eso, y las noticias de los diarios, mis va**caciones asumieron un airecillo más** bien repelente. (...)

Sigo sin noticias oficiales (o ex**traoficiales) sobre los famosos con**cursos de la Facultad. Si pescáis algo, send it to me. Estudio todo lo **que puedo aunque la influenza (¡que** culto soy!) me arruinó el plan de trabajo. Me enteré por los diarios de los garrotazos que se propinaron en las puertas de la Universidad el sábado pasado. Francamente ustedes no merecen la denominación de personas cultas. ¡Golpearse así en la calle! ¡Qué espectáculo penoso! Deberían tomar ejemplo de Buenos aires, así como del alto ejemplo de cultura cívica que se está observando en la gira de Tamborini-Mosca.

Como véis, esta carta languidece y será mejor darle fin antes de que el sueño se apodere de los cuatro (la carta y nosotros tres). Cariños a los chicos y hasta bien pronto, con todo el afecto y un gran abrazo para los dos de

Julio.

Mito a pesar de sí mismo

Para hablar de Cortázar siempre fue necesario ponerse en una actitud "razonable", a menos que se lo odiara por razones políticas (como ocurría con algunos de sus antiguos amigos, atrapados hasta los huesos por el anticomunismo), o que se lo despreciara por razones literarias, cosa que se produjo en algunos visionarios, o despechados, que consideraban sus audacias narrativas como deleznables argucias sin interés.

Esa actitud "razonable", ¿procedía de su propuesta misma? En parte sí. Cada nuevo texto, cada nuevo viaje de Cortázar era acompañado por una explicación convincente, equilibrada. Para que no zozobrara el barco que todo el mundo reconocía como una ética, frenaba los ataques de antemano, creando en su torno una aureola de santidad.

Tal vez por eso se convirtió muy pronto, desde *Rayuela*, pero sobre todo después de su adhesión a las revoluciones —Cuba, Mayo del '68, Nicaragua— en una especie de modelo, en un sistema de veloces transferencias entre su fuerza moral (como un postsartreano más artista que Sartre), y su fuerza literaria, que cubrió gran parte de las necesidades argentinas de ser-en-el-mundo. Si pronunciar la palabra "Cortázar" implicaba un surtidor de citas decorosas, eso no fue culpa de él sino de quienes no pueden vivir sin mitos, construyéndolos a veces con materiales equivocados, sin tener luego ningún empacho en destruirlos.

Sobre el modo argentino de construir mitos se podría escribir un capítulo entero, pero ésa es otra historia. Quizá Cortázar no propició que eso ocurriera, pero no pudo haber dejado de advertir que ocurría. También presintió, sin duda, que se intentaría destruirlo, simplemente porque, como escritor, encarnaba cierto espíritu de época y satisfacía determinadas expectativas tanto en el orden de la representación como en el de la lectura. En cuanto a las primeras, se trataba de ser más audaz, más sensorial, más universal, culto y popular al mismo tiempo, desenvuelto y antisolemne. Respecto de las segundas, era cuestión de pasar al frente y bajar línea en el plano internacional: el Che Guevara y Cortázar, etcétera.

Hoy se tiende a verlo como a un "buenazo" y, desde la pretensión de haber encontrado mejores fórmulas para vivir en este mundo sin sueños de socialismo, se le pasa factura por lo que se ve como expresiones pasadas de moda, blanduras, imágenes tímidas y materia evocativa.

Lo mejor sería entender la obra de Cortázar como una ocasión para revisar las ilusiones de la década del 70, tal como hace el mexicano Héctor Manjarrez en *El camino de los sentimientos*. Los intentos del tipo *Libro de Manuel* y, antes *62, Modelo para armar* o *La vuelta al día en ochenta mundos* —emanados de *Rayuela*— evocan, más que logros sólidamente constituidos, una idea de lo que parecía posible entre 1960 y 1975: la existencia de una literatura que fuese una reflexión revolucionaria sobre el mundo, mezcla de estética y compromiso, valiente en sus adhesiones e interpretaciones de los gestos más radicales, una literatura escrita con elegancia y con imágenes insólitas, que no renunciaba a un pasado patafísico y a una cultura que siempre es bueno mostrar sin avergonzarse, sobre todo si se es populista.

Hace un par de años, mi alumno Hu Sen Cat —que no es un personaje de Borges— inició una traducción de *Los premios* al chino. Por esa razón regresé a las cabinas del "Malcolm" y salí un tanto espantado: manaba tanta trivialidad de esa filosofía que no se podía tolerar. Antes, sin embargo, ciertos aspectos de "Bestiario" o de "El perseguidor" me habían interesado vivamente y escribí sobre ellos. En aquel momento me atraían los textos que incluían dentro de sí su propio fundamento teórico.

Mi hipótesis era que Cortázar estaba trabajando en el límite de una representación que aparecía atravesada por un concepto de inconsciente, y que ese registro se podía observar también en la mayoría de sus cuentos.

Reivindico estas aproximaciones, y hoy, que Cortázar parece estar sometido a una especie de tribunal, quiero decir que hay mucho de reivindicable en su obra: no digamos la soberbia fluidez de sus enunciados, la poesía de buena ley que de pronto economiza sus frases. Quiero reivindicar que muchas veces ha escrito más allá de sí mismo y de sus ideas; ha escrito "en" literatura, pese a que gran parte de lo que le fue celebrado ya no se pueda leer y se caiga de las manos, porque paga tributo a un "deber hacer" que muchos estimaban como el mejor modelo posible para una literatura trascendente y ya no más provinciana.

NOE JITRIK

Lo que enseñaba en Mendoza

Durante los años 1944 y 1945, el autor de "Rayuela" dictó varios seminarios sobre literatura inglesa y francesa en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Cuyo. **Primer Plano** reproduce aquí uno de los programas de quien todavía firmaba con su nombre completo.

CURSO 1944
LITERATURA FRANCESA I
POESIA FRANCESA EN EL SIGLO XIX
BAUDELAIRE -VERLAINE - MALLARME

I. La "nueva poesía" a la luz de la crítica contemporánea.
   a) ¿Puede hablarse de una nueva poesía iniciada con la obra de Charles Baudelaire?
   b) Líneas generales de la nueva poesía en Francia. El doble itinerario: Baudelaire - (Verlaine) - Mallarmé - Valéry. Baudelaire - Rimbaud - El Surrealismo.
   c) Situación de Baudelaire; necesidad de analizar las corrientes poéticas anteriores y contemporáneas a su obra.

II. a) Panorama de la corriente romántica entre 1800 y 1850. (Chénier). Chateaubriand. Lamartine. Vigny. Hugo. Musset. La poesía de Gérard de Nerval y el "Gaspar de la Nuit" de Aloysius Bertrand.
   b) El Parnaso. Théophile Gautier, Banville, Leconte de Lisle.
   c) París en tiempos de Baudelaire. La bohemia, el "dandismo", las actitudes éticas y estéticas.

III. La poesía de Charles Baudelaire.

IV. La poesía de Paul Verlaine.

V. La poesía de Stéphane Mallarmé.
   a) Intenciones y logros del simbolismo.
   b) La herencia del simbolismo.

Nota. A efectos del examen, el tema I constituirá una bolilla. El tema II será dividido en tres bolillas a saber:
Bolilla 2ª: Caracteres del Romanticismo. Obra de Chénier, Chateaubriand y Lamartine.
Bolilla 3ª: Obra de Vigny, Victor Hugo y Musset.
Bolilla 4ª: Obra de Nerval y Bertrand. El Parnaso y sus poetas. París en tiempos de Baudelaire.
Los temas III, IV y V constituirán por tanto las bolillas 5, 6 y 7.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

A) Las obras de los autores incluídos en el programa.
B) Historia de la literatura francesa.
   Bédier et Hazard. *Histoire de la Littérature Francaise.*
   Eugene Montfort. *25 ans de Littérature Francaise.*
   Petit de Juleville. *Histoire de la Langue et de la Littérature francaise des origines à 1900.*
   Léo Claretie. *Histoire de la littérature francaise.*
   G. Lanson et P. Tuffrau. *Manuel illustré d'histoire de la littérature francaise.*
   Albert Thibaudet. *Histoire de la Littérature francaise de 1789 á nos jours.*
   Pierre Moreau. *Le Romantisme* (Tomo VIII de la *Histoire de la littérature francaise* publicada bajo la dirección de J. Calvet).
   René Dumesnil. *Le Réalisme* (tomo IX de la obra antes citada).
C) Crítica concerniente al período estudiado:
   Pierre Martino. *Parnasse et Symbolisme.*
   Marcel Raymond. *De Baudelaire au Surréalisme.*
   Bernard Fay. *Panorama de la Littérature contemporaine.*
   Jacques et Raissa Maritain. *Situation de la Poésie.*
   Alfred Poizat. *Du Classicisme au Symbolisme.*
   Marcel Braunschvig. *Notre Littérature étudiée dans les textes.*
   Jacques Rivière. *Etudes.*
   Fernand Gregh. *La poésie francaise au XIXe. siécle.*
   Paul Valéry. *Varieté II.*

Julio Florencio Cortázar





Best Sellers///

Ficción

		Semana anterior
1	*Historia argentina*, por Rodrigo Fresán (Planeta, ₳ 105.000). Desaparecidos, montoneros, rockeros vernáculos, gauchos, Malvinas, Evita y Lawrence de Arabia unidos en una versión distinta de la historia patria.	2
2	*Gatica*, por Enrique Medina (Galerna, ₳ 115.000). Decimotercera novela del autor de *Las tumbas*. Una recreación, entre documental y ficticia, de la amarga vida de un boxeador identificado con la era peronista.	—
3	*Una muñeca rusa*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, ₳ 130.000). Monstruos acuáticos, mujeres fatales y hombres atribulados en el último libro de cuentos del Premio Cervantes 1990.	3
4	*Una sombra ya pronto serás*, por Osvaldo Soriano (Sudamericana, ₳ 88.000). Tramposos, adivinas y buscavidas extraviados en las rutas argentinas componen una metáfora patética de la "realidad nacional".	1
5	*Siete de oro*, por Antonio Dal Masetto (Planeta, ₳ 105.000). Edición definitiva de un texto que hace más de veinte años combinó la imaginería "on the road" (viaje iniciático de un joven al sur argentino) con certeras profecías de las tormentas que se desencadenarían en los '70.	6
6	*El aromo caído*, por Ovidio Lagos (Emecé, ₳ 110.000). La declinación argentina narrada a través de una familia tradicional y de una estancia en la pampa húmeda. Primera novela de un periodista notable.	7
7	*La hoguera de las vanidades*, por Tom Wolfe (Anagrama). El maestro del nuevo periodismo compone un retrato absoluto de la Nueva York de los '80 enfrentando a tres grupos de la sociedad: los "yuppies" de Park Avenue, los marginales del Bronx y los arribistas del periodismo y el foro.	—
8	*La corona hecha pedazos*, por Horacio Bustamante (Vergara, ₳ 98.000). Novela escrita por el embajador panameño en Nueva Delhi, que refiere la vida extravagante de un antepasado, hijo bastardo del rey inglés Jorge IV.	4
9	*El peregrino secreto*, por John Le Carré (Emecé, ₳ 112.000). Ver, al pie, las recomendaciones del editor.	5
10	*Minotauro*, por Stephen Coonts (Vergara, ₳ 120.500). Un héroe militar debe cazar a un espía ruso, el Minotauro, infiltrado entre los tecnócratas, expertos y oficiales del Pentágono.	—

Historia, ensayo

		Semana anterior
1	*Cambio de poder*, por Alvin Toffler (Plaza y Janés, ₳ 395.000). Los nuevos vientos del mundo según el futurólogo más cotizado del presente.	4
2	*La historia de los judíos*, por Paul Johnson (Vergara, ₳ 210.000). Con la técnica propia de Johnson —dos hombres o dos pueblos que se enfrentan—, se reconstruyen los cinco mil años que conmovieron al mundo.	1
3	*Usted puede sanar su vida*, de Louise L. Hay (Emecé ₳ 102.000). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	2
4	*Historia de la vida privada* (tomo 9), dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Taurus, ₳ 339.000). El mundo de los diferentes (judíos, comunistas, inmigrantes) y los conflictos entre lo que se puede decir y no se puede decir en el Occidente contemporáneo.	6
5	*Mujeres de Rosas*, por María Sáenz Quesada (Planeta, ₳ 119.000). Una marea de revelaciones sobre la otra "sombra terrible" del siglo XIX. La madre, la esposa, la hija y la amante que modelaron al Restaurador.	3
6	*La guerra de Hitler*, por David Irving (Planeta, ₳ 350.000). Otra mirada sobre la historia del nazismo. Según Irving, el poder que los historiadores le asignan a Hitler es exagerado y sus decisiones respondían a la influencia de otros jerarcas del partido.	8
7	*Asalto a la ilusión*, por Joaquín Morales Solá (Planeta, ₳ 112.000). Radiografía de la Argentina contemporánea por uno de los más lúcidos columnistas políticos.	7
8	*Manucho*, por Oscar Hermes Villordo (Planeta, ₳ 119.000). Biografía exhaustiva e imprescindible de Manuel Mujica Lainez, autorizada —al parecer— por sus herederos.	—
9	*En el golfo*, por François Lepot (Planeta, ₳ 112.000). Un vistazo a los códigos políticos, religiosos y militares del Medio Oriente como clave para entender la guerra del Golfo.	—
10	*Victoria Ocampo*, por María Esther Vázquez (Planeta, ₳ 119.000). La autora de uno de los más completos retratos de Borges intenta una empresa difícil: la biografía de la fundadora de *Sur*, quien dejó al morir una admirable autobiografía.	7

Librerías consultadas: Clásica y Moderna, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Lett, Ross, Homo Sapiens (Rosario); Nubis (Córdoba); Feria del Libro/Kotzer (Tucumán).

Nota: En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías fueron cotejados con las cifras de ventas proporcionadas por las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

John Le Carré: *El peregrino secreto* (Emecé). Los libros excepcionales no siempre se leen a tiempo. Con esta novela aparecida hace dos meses, Le Carré pone punto final a la saga de Smiley. Su estructura es admirable: a través de relatos aislados, se repasa la caída del Muro, las nostalgias de la Guerra Fría y la inutilidad de una vida consagrada al espionaje, sin que la emoción y el suspenso decaigan un solo instante.

Leonardo Sciascia: *Cándido o un sueño siciliano* (Tusquets). Espléndido homenaje a la picaresca italiana y al "Cándido" de Voltaire, a partir de la figura de Cándido Munafo, un joven siciliano cuya biografía es también una lectura de la historia: nace el día de 1943 en que desembarcan los aliados y el narrador lo acompaña hasta agosto de 1977, cuando se reviven las revueltas estudiantiles de una década atrás. Las ediciones de Tusquets, habitualmente muy cuidadas, incurren esta vez en una errata notable: la segunda portadilla desliza el nombre de Italo Calvino como autor de la novela.

John Updike: *Corre, Conejo* (Tusquets). Reedición, treinta años después, de esta despiadada crónica del fracaso individual de un basquetbolista que se convierte en vendedor de autos japoneses. La fama del prolífico Updike nació con esta novela ya mítica, que se prolongó en otras tres. La última de la saga, *Conejo descansa*, apareció en inglés en 1990.

Miguel Rep: *Sex Rep* (Puntosur). Uno de los más innovadores humoristas gráficos de la Argentina se interna con originalidad en uno de los temas donde es más difícil ser original. Su visión incluye una parodia de las historietas de superhéroes: "El hombre Látex, un héroe de largo alcance".

Hanif Kureishi: *El Buda de los suburbios* (Anagrama). Primera novela del guionista de *Ropa limpia, negocios sucios*. Narra la saga de Karim Amir, un pakistaní "casi inglés" que sueña con huir de la rutina de los suburbios y sumirse en las luces de la gran ciudad.

Carnets///



LIBROS

Andrés Rivera o la travesía del desierto

EL AMIGO DE BAUDELAIRE, por Andrés Rivera. Ediciones Alfaguara, 96 páginas, ₳ 87.000.

Andrés Rivera es un hombre de 63 años, bajo, robusto, cuyo rostro evoca el de un boxeador retirado. Durante los últimos 34 años publicó trece libros de ficción. En total suman 1542 páginas. Puestos uno al lado del otro, ocupan doce centímetros de un estante. La mayoría son ediciones fuera de circulación hace ya tiempo; muchos de ellos fueron publicados por sellos inciertos, hoy inexistentes. Una de las pocas colecciones completas de su obra ha de ser la que tiene el propio Rivera: libros ajados por el tiempo y las mudanzas, con dedicatorias manuscritas entrañables. Andrés Rivera nunca recibió una beca, ninguno de sus libros figuró en las listas de best sellers, ninguno fue reeditado ni traducido. En medio de la indiferencia cuando no del helado desprecio de la sociedad, Andrés Rivera perseveró en su combate personal con la literatura. Continuó, impertérrito, horadando la materia opaca y esquiva de sus obsesiones.

¿Qué lleva a un hombre a persistir durante más de tres décadas en una tarea que no le brinda incentivos materiales ni le restituye ninguna forma de consideración pública mínimamente proporcional a su esfuerzo ni le aporta más que magras, demoradas satisfacciones intelectuales, el reconocimiento de un núcleo pequeño aunque fiel de lectores, la atención admirativa de un puñado de voces críticas? ¿Qué conglomerado de orgullosa soledad, de obstinación granítica, de fe suicida, qué grano de locura se requieren para blindar a un hombre y permitirle atravesar, sin claudicaciones, semejante desierto?

¿Qué significa escribir en la Argentina? Dos respuestas antiguas parecen pertinentes. *Escribir es llorar*, decía Mariano José de Larra en la España del siglo pasado, aquel país lleno de curas y militares cavernícolas, de burócratas, de políticos garbanceros, es decir, tan parecido a esta Argentina. *Escribir es orar*, decía Kafka en la Europa central de entreguerras, en aquellos países llenos de demagogos febriles, de nacionalistas exaltados, de resentidos y desocupados, es decir, tan parecidos a esta Argentina.

La aridez de su relación con los mecanismos del reconocimiento literario no es lo que otorga a Rivera (que no posó de maldito y encaró ese vacío con escéptico estoicismo) su importancia en la literatura argentina. El arte, decía Blanchot, es la conciencia de la desgracia, no su compensación. Pero los vínculos de un escritor con su medio iluminan la dirección y los sentidos de su obra. Es en ese aspecto que *la carrera* (?) de Andrés Rivera puede ser paradigmática de la condición del escritor en este país.

PAGAR EL PRECIO. Rivera, que proviene de una familia proletaria, debutó en 1957 con una novela social, *El precio*, sobre patrones y obreros en las fábricas textiles de San Martín. Era entonces uno de los pollos del Partido Comunista. La novela está lastrada por el consabido realismo socialista. Sin embargo, algunos rasgos del escritor novel causaron consternación. Ciertos burgueses progresistas que aportaban al Partido protestaron por algunas frases hirientes. Mentalidades pacatas, de las que abundaban entonces en la progresía, se alteraron por ciertas escenas de homosexualidad masculina.

Para colmo, el semanario nacionalista *Mayoría* elogió desmesuradamente la novela. El escritor, joven florero cultural del Partido, recibió las reconvenciones del caso.

La nouvelle *Cita*, de 1966, lleva esta dedicatoria: "A Juan Gelman y a Juan Carlos Portantiero, mis amigos, que no se entregarán jamás". No es la única vez que una dedicatoria dictada por efusiones político-personales (Sabato dedicó *El túnel* a Rogelio Frigerio; Juan Carlos Onetti dedicó *El astillero* a Luis Batlle Berres) se torna, con los años, problemática.

En 1968, Rivera abandonó el Partido. El hecho excedió el ámbito político, repercutió en las maneras narrativas del autor que, a partir de entonces, dinamitó sus presupuestos estéticos y emprendió, sin andadores literarios ni políticos, la búsqueda de una voz diversa. Dejó atrás el realismo tradicional y la idealización de los personajes proletarios, enriqueció su escritura, diversificó sus tratamientos temáticos, incorporó nuevos registros como el de la ironía, acudió con frecuencia a sangrías del pasado para ensayar miradas alusivas al presente. *Ajuste de cuentas*, su libro de relatos de 1972, es el título clave para entender esa inflexión.

Rivera, que empezó a escribir durante el primer peronismo, ha atravesado todas las vicisitudes que desde entonces experimentó el circuito cultural. La primavera de la Libertadora, el boom de los sesenta, los fulgores militantes de los setenta, la penuria de la dictadura y la restauración de 1983.

EL LEPROSO. Andrés Rivera alcanzó la madurez personal e intelectual (libre ya de todo patrocinio político o cultural) y el dominio de sus recursos literarios en el mismo momento en el que el país entraba en un prolongado cono de sombra. La misma supervivencia personal de Rivera, que permaneció en la Argentina durante la última dictadura, quedó librada al mero azar. Se refugió en el silencio, en anónimos trabajos periodísticos puramente alimentarios. Pero siguió escribiendo, corrigiendo torrencialmente. Y no se rindió a la dureza de un mercado que parecía, por entonces, clausurado para siempre.

De hecho, Rivera no consiguió publicar nada hasta 1982, diez años después de *Ajuste de cuentas*, ya en pleno deshielo, cuando José Luis Mangieri editó los cuentos de *Una lectura de la historia* y Boris Spivacow, la novela *Nada que perder*.

PLASTICA

Objetos hecho

PIERRETE GONSETH-FAVRE: PINTURA, RELIEVE, ESCULTURA. Galería Der Brücke, Paseo de la Infanta.

Es suiza, rubia, tirando a lánguida, y apareció por estas tierras del sur hace unos dos años, cuando plantó —en el Centro Cultural Recoleta, en Buenos Aires— una serie de esculturas tramadas con yute, con arpillera, con lino, con materiales que —juntos— evocaban el descarte, los desechos. Aquella vez, bajo una luz impiadosa, sus esculturas desmentían ese material precario con su solidez y evocaban vagamente un territorio de sombras, de muerte; alguien pudo ver, en aquellos cuerpos formados en la deformidad, una alusión a los desaparecidos, un viento de tragedia. La palabra *textil* —que algunos utilizaron para definir su arte— no iba con esas figuras sombrías, más bien familiares en este país donde lo mejor de la escultura de los últimos tiempos nació de la desesperación, del encuentro entre elementos opuestos, como lo atestiguan las obras de Norberto Gómez, de Alberto Heredia, de Víctor Grippo, del mismo Juan Carlos Distéfano.

Pierrette Gonseth-Favre ha vuelto más tranquila, como cuadra a la ciudad donde nació y vive, la prolija Ginebra. Esa tranquilidad no amansa su irreverencia inicial; la precipita a zonas lúdicas de donde emerge viva, con la fuerza de un color sorpresivo —nunca estridente—, que parece anterior al mismo soporte —en las telas—, o se instala en el cuerpo de sus esculturas con la serenidad de épocas más primitivas, más largas. El suyo es un tiempo de reflexión, que aparea el destino de la humanidad con el de los materiales.

En la insólita Galería Der Brücke —coquetísimo loft que se extiende bajo los puentes del Ferrocarril San Martín, ex Pacífico, allá en Libertador, tocando el Hipódromo, donde el paso de los trenes suena como si estuviera siempre por llover— Pierrette ha desembarcado con los últimos tramos de una obra obsesiva, de lectura apacible y al mismo tiempo inquietante. Sus trabajos planos resucitan la técnica del collage impuesta por los surrealistas, pero su viraje consiste en no aceptar el azar tal cual



Best Sellers///

Ficción

		Semana anterior
1	*Historia argentina*, por Rodrigo Fresán (Planeta, ₳ 105.000). Desaparecidos, montoneros, rockeros vernáculos, gauchos, Malvinas, Evita y Lawrence de Arabia unidos en una versión distinta de la historia patria.	2
2	*Gatica*, por Enrique Medina (Galerna, ₳ 115.000). Decimotercera novela del autor de *Las tumbas*. Una recreación, entre documental y ficticia, de la amarga vida de un boxeador identificado con la era peronista.	—
3	*Una muñeca rusa*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, ₳ 130.000). Monstruos acuáticos, mujeres fatales y hombres atribulados en el último libro de cuentos del Premio Cervantes 1990.	3
4	*Una sombra ya pronto serás*, por Osvaldo Soriano (Sudamericana, ₳ 88.000). Tramposos, adivinas y buscavidas extraviados en las rutas argentinas componen una metáfora patética de la "realidad nacional".	1
5	*Siete de oro*, por Antonio Dal Masetto (Planeta, ₳ 105.000). Edición definitiva de un texto que hace más de veinte años combinó la imaginería "on the road" (viaje iniciático de un joven al sur argentino) con certeras profecías de las tormentas que se desencadenarían en los '70.	6
6	*El aromo caído*, por Ovidio Lagos (Emecé, ₳ 110.000). La declinación argentina narrada a través de una familia tradicional y de una estancia en la pampa húmeda. Primera novela de un periodista notable.	7
7	*La hoguera de las vanidades*, por Tom Wolfe (Anagrama). El maestro del nuevo periodismo compone un retrato absoluto de la Nueva York de los '80 enfrentando a tres grupos de la sociedad: los "yuppies" de Park Avenue, los marginales del Bronx y los arribistas del periodismo y el foro.	—
8	*La corona hecha pedazos*, por Horacio Bustamante (Vergara, ₳ 98.000). Novela escrita por el embajador panameño en Nueva Delhi, que refiere la vida extravagante de un antepasado, hijo bastardo del rey inglés Jorge IV.	4
9	*El peregrino secreto*, por John Le Carré (Emecé, ₳ 112.000). Ver, al pie, las recomendaciones del editor.	5
10	*Minotauro*, por Stephen Coonts (Vergara, ₳ 120.500). Un héroe militar debe cazar a un espía ruso, el Minotauro, infiltrado entre los tecnócratas, expertos y oficiales del Pentágono.	—

Historia, ensayo

		Semana anterior
1	*Cambio de poder*, por Alvin Toffler (Plaza y Janés, ₳ 395.000). Los nuevos vientos del mundo según el futurólogo más cotizado del presente.	4
2	*La historia de los judíos*, por Paul Johnson (Vergara, ₳ 210.000). Con la técnica propia de Johnson —dos hombres o dos pueblos que se enfrentan—, se reconstruyen los cinco mil años que conmovieron al mundo.	1
3	*Usted puede sanar su vida*, de Louise L. Hay (Emecé ₳ 102.000). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	2
4	*Historia de la vida privada* (tomo 9), dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Taurus, ₳ 339.000). El mundo de los diferentes (judíos, comunistas, inmigrantes) y los conflictos entre lo que se puede decir y no se puede decir en el Occidente contemporáneo.	6
5	*Mujeres de Rosas*, por María Sáenz Quesada (Planeta, ₳ 119.000). Una marea de revelaciones sobre la otra "sombra terrible" del siglo XIX. La madre, la esposa, la hija y la amante que modelaron al Restaurador.	3
6	*La guerra de Hitler*, por David Irving (Planeta, ₳ 350.000). Otra mirada sobre la historia del nazismo. Según Irving, el poder que los historiadores le asignan a Hitler es exagerado y sus decisiones respondían a la influencia de otros jerarcas del partido.	8
7	*Asalto a la ilusión*, por Joaquín Morales Solá (Planeta, ₳ 112.000). Radiografía de la Argentina contemporánea por uno de los más lúcidos columnistas políticos.	7
8	*Manucho*, por Oscar Hermes Villordo (Planeta, ₳ 119.000). Biografía exhaustiva e imprescindible de Manuel Mujica Lainez, autorizada —al parecer— por sus herederos.	—
9	*En el golfo*, por François Lepot (Planeta, ₳ 112.000). Un vistazo a los códigos políticos, religiosos y militares del Medio Oriente como clave para entender la guerra del Golfo.	—
10	*Victoria Ocampo*, por María Esther Vázquez (Planeta, ₳ 119.000). La autora de uno de los más completos retratos de Borges intenta una empresa difícil: la biografía de la fundadora de *Sur*, quien dejó al morir una admirable autobiografía.	7

Librerías consultadas: Clásica y Moderna, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Lett, Ross, Homo Sapiens (Rosario); Nubis (Córdoba); Feria del Libro/Kotzer (Tucumán).

Nota: En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías fueron cotejados con las cifras de ventas proporcionadas por las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

John Le Carré: *El peregrino secreto* (Emecé). Los libros excepcionales no siempre se leen a tiempo. Con esta novela aparecida hace dos meses, Le Carré pone punto final a la saga de Smiley. Su estructura es admirable: a través de relatos aislados, se repasa la caída del Muro, las nostalgias de la Guerra Fría y la inutilidad de una vida consagrada al espionaje, sin que la emoción y el suspenso decaigan un solo instante.

Leonardo Sciascia: *Cándido o un sueño siciliano* (Tusquets). Espléndido homenaje a la picaresca italiana y al "Cándido" de Voltaire, a partir de la figura de Cándido Munafo, un joven siciliano cuya biografía es también una lectura de la historia: nace el día de 1943 en que desembarcan los aliados y el narrador lo acompaña hasta agosto de 1977, cuando se reviven las revueltas estudiantiles de una década atrás. Las ediciones de Tusquets, habitualmente muy cuidadas, incurren esta vez en una errata notable: la segunda portadilla desliza el nombre de Italo Calvino como autor de la novela.

John Updike: *Corre, Conejo* (Tusquets). Reedición, treinta años después, de esta despiadada crónica del fracaso individual de un basquetbolista que se convierte en vendedor de autos japoneses. La fama del prolífico Updike nació con esta novela ya mítica, que se prolongó en otras tres. La última de la saga, *Conejo descansa*, apareció en inglés en 1990.

Miguel Rep: *Sex Rep* (Puntosur). Uno de los más innovadores humoristas gráficos de la Argentina se interna con originalidad en uno de los temas donde es más difícil ser original. Su visión incluye una parodia de las historietas de superhéroes: "El hombre Látex, un héroe de largo alcance".

Hanif Kureishi: *El Buda de los suburbios* (Anagrama). Primera novela del guionista de *Ropa limpia, negocios sucios*. Narra la saga de Karim Amir, un pakistaní "casi inglés" que sueña con huir de la rutina de los suburbios y sumirse en las luces de la gran ciudad.

Carnets///

LIBROS





Andrés Rivera o la travesía del desierto

EL AMIGO DE BAUDELAIRE*, por Andrés Rivera. Ediciones Alfaguara, 96 páginas, ₳ 87.000.

Andrés Rivera es un hombre de 63 años, bajo, robusto, cuyo rostro evoca el de un boxeador retirado. Durante los últimos 34 años publicó trece libros de ficción. En total suman 1542 páginas. Puestos uno al lado del otro, ocupan doce centímetros de un estante. La mayoría son ediciones fuera de circulación hace ya tiempo; muchos de ellos fueron publicados por sellos inciertos, hoy inexistentes. Una de las pocas colecciones completas de su obra ha de ser la que tiene el propio Rivera: libros ajados por el tiempo y las mudanzas, con dedicatorias manuscritas entrañables. Andrés Rivera nunca recibió una beca, ninguno de sus libros figuró en las listas de best sellers, ninguno fue reeditado ni traducido. En medio de la indiferencia cuando no del helado desprecio de la sociedad, Andrés Rivera perseveró en su combate personal con la literatura. Continuó, impertérrito, horadando la materia opaca y esquiva de sus obsesiones.

¿Qué lleva a un hombre a persistir durante más de tres décadas en una tarea que no le brinda incentivos materiales ni le restituye ninguna forma de consideración pública mínimamente proporcional a su esfuerzo ni le aporta más que magras, demoradas satisfacciones intelectuales, el reconocimiento de un núcleo pequeño aunque fiel de lectores, la atención admirativa de un puñado de voces críticas? ¿Qué conglomerado de orgullosa soledad, de obstinación granítica, de fe suicida, qué grano de locura se requieren para blindar a un hombre y permitirle atravesar, sin claudicaciones, semejante desierto?

¿Qué significa escribir en la Argentina? Dos respuestas antiguas parecen pertinentes. *Escribir es llorar*, decía Mariano José de Larra en la España del siglo pasado, aquel país lleno de curas y militares cavernícolas, de burócratas, de políticos garbanceros, es decir, tan parecido a esta Argentina. *Escribir es orar*, decía Kafka en la Europa central de entreguerras, en aquellos países llenos de demagogos febriles, de nacionalistas exaltados, de resentidos y desocupados, es decir, tan parecidos a esta Argentina.

La aridez de su relación con los mecanismos del reconocimiento literario no es lo que otorga a Rivera (que no posó de maldito y encaró ese vacío con escéptico estoicismo) su importancia en la literatura argentina. El arte, decía Blanchot, es la conciencia de la desgracia, no su compensación. Pero los vínculos de un escritor con su medio iluminan la dirección y los sentidos de su obra. Es en ese aspecto que *la carrera* (?) de Andrés Rivera puede ser paradigmática de la condición del escritor en este país.

PAGAR EL PRECIO. Rivera, que proviene de una familia proletaria, debutó en 1957 con una novela social, *El precio*, sobre patrones y obreros en las fábricas textiles de San Martín. Era entonces uno de los pollos del Partido Comunista. La novela está lastrada por el consabido realismo socialista. Sin embargo, algunos rasgos del escritor novel causaron consternación. Ciertos burgueses progresistas que aportaban al Partido protestaron por algunas frases hirientes. Mentalidades pacatas, de las que abundaban entonces en la progresía, se alteraron por ciertas escenas de homosexualidad masculina.

Para colmo, el semanario nacionalista *Mayoría* elogió desmesuradamente la novela. El escritor, joven florero cultural del Partido, recibió las reconvenciones del caso.

La nouvelle *Cita*, de 1966, lleva esta dedicatoria: "A Juan Gelman y a Juan Carlos Portantiero, mis amigos, que no se entregarán jamás". No es la única vez que una dedicatoria dictada por efusiones político-personales (Sabato dedicó *El túnel* a Rogelio Frigerio; Juan Carlos Onetti dedicó *El astillero* a Luis Batlle Berres) se torna, con los años, problemática.

En 1968, Rivera abandonó el Partido. El hecho excedió el ámbito político, repercutió en las maneras narrativas del autor que, a partir de entonces, dinamitó sus presupuestos estéticos y emprendió, sin andadores literarios ni políticos, la búsqueda de una voz diversa. Dejó atrás el realismo tradicional y la idealización de los personajes proletarios, enriqueció su escritura, diversificó sus tratamientos temáticos, incorporó nuevos registros como el de la ironía, acudió con frecuencia a sangrías del pasado para ensayar miradas alusivas al presente. *Ajuste de cuentas*, su libro de relatos de 1972, es el título clave para entender esa inflexión.

Rivera, que empezó a escribir durante el primer peronismo, ha atravesado todas las vicisitudes que desde entonces experimentó el circuito cultural. La primavera de la Libertadora, el boom de los sesenta, los fulgores militantes de los setenta, la penuria de la dictadura y la restauración de 1983.

EL LEPROSO. Andrés Rivera alcanzó la madurez personal e intelectual (libre ya de todo patrocinio político o cultural) y el dominio de sus recursos literarios en el mismo momento en el que el país entraba en un prolongado cono de sombra. La misma supervivencia personal de Rivera, que permaneció en la Argentina durante la última dictadura, quedó librada al mero azar. Se refugió en el silencio, en anónimos trabajos periodísticos puramente alimentarios. Pero siguió escribiendo, corrigiendo torrencialmente. Y no se rindió a la dureza de un mercado que parecía, por entonces, clausurado para siempre.

De hecho, Rivera no consiguió publicar nada hasta 1982, diez años después de *Ajuste de cuentas*, ya en pleno deshielo, cuando José Luis Mangieri editó los cuentos de *Una lectura de la historia* y Boris Spivacow, la novela *Nada que perder*.

A partir de la recuperación democrática, Rivera dio a conocer sus mejores títulos: *En esta dulce tierra* (1985), *Apuestas* (1986), *La revolución es un sueño eterno* (1988), *Los vencedores no dudan* (1989). A ellos se suma ahora su opus trece, la nouvelle ***El amigo de Baudelaire*** (Alfaguara, 1991), el soliloquio de un burgués argentino del siglo pasado, el abogado Saúl Bedoya, estanciero, millonario, juez, un señor de las pampas, un canalla lúcido cuya voz permite a Rivera una nueva cala en las miserias de un país edificado sobre la injusticia, la barbarie, el cinismo. En este caso, la figura de Baudelaire (el artista con licencia para recitar impunemente la verdad) opera como un alter ego, como un espejo deformado del villano Bedoya: "Baudelaire, en Buenos Aires, hubiera sido una puta de lujo. A la que yo mantendría", fabula Bedoya.

Trabajando en los resquicios de la ideología, Rivera amasa su relato con una ironía feroz que corroe los sentidos de la historia. Utiliza una prosa densa, plástica, rica en alusiones y elipsis, trabajada hasta la médula del hueso. *El amigo de Baudelaire* mantiene viva la avidez por conocer obras mayores de Rivera que aún pueblan sus inagotables cajones. Quizá la demorada *El verdugo en el umbral*, que viene siendo escrita y reescrita incansablemente desde hace más de quince años.

ALVARO ABOS

* El amigo de Baudelaire *será lanzado en librerías el martes 2 de julio.*

PLASTICA

Objetos hechos de memoria

PIERRETE GONSETH-FAVRE: PINTURA, RELIEVE, ESCULTURA. Galería Der Brücke, Paseo de la Infanta.

Es suiza, rubia, tirando a lánguida, y apareció por estas tierras del sur hace unos dos años, cuando plantó —en el Centro Cultural Recoleta, en Buenos Aires— una serie de esculturas tramadas con yute, con arpillera, con lino, con materiales que —juntos— evocaban el descarte, los desechos. Aquella vez, bajo una luz impiadosa, sus esculturas desmentían ese material precario con su solidez y evocaban vagamente un territorio de sombras, de muerte; alguien pudo ver, en aquellos cuerpos formados en la deformidad, una alusión a los desaparecidos, un viento de tragedia. La palabra *textil* —que algunos utilizaron para definir su arte— no iba con esas figuras sombrías, más bien familiares en este país donde lo mejor de la escultura de los últimos tiempos nació de la desesperación, del encuentro entre elementos opuestos, como lo atestiguan las obras de Norberto Gómez, de Alberto Heredia, de Víctor Grippo, del mismo Juan Carlos Distéfano.

Pierrette Gonseth-Favre ha vuelto más tranquila, como cuadra a la ciudad donde nació y vive, la prolija Ginebra. Esa tranquilidad no amansa su irreverencia inicial; la precipita a zonas lúdicas de donde emerge viva, con la fuerza de un color sorpresivo —nunca estridente—, que parece anterior al mismo soporte —en las telas—, o se instala en el cuerpo de sus esculturas con la serenidad de épocas más primitivas, más largas. El suyo es un tiempo de reflexión, que aparea el destino de la humanidad con el de los materiales.

En la insólita Galería Der Brücke —coquetísimo loft que se extiende bajo los puentes del Ferrocarril San Martín, ex Pacífico, allá en Libertador, tocando el Hipódromo, donde el paso de los trenes suena como si estuviera siempre por llover— Pierrette ha desembarcado con los últimos tramos de una obra obsesiva, de lectura apacible y al mismo tiempo inquietante. Sus trabajos planos resucitan la técnica del collage impuesta por los surrealistas, pero su viraje consiste en no aceptar el azar tal cual viene sino en organizarlo, en profundizarlo.

Sylvio Acatos, especialista que firma la presentación del catálogo de esta muestra, insiste en que la obra de Pierrette Gonseth-Favre, en los 80, "adquiere una mayor densidad trágica" y define: "Caras, cuerpos, manos, se multiplican sobre la superficie del soporte, como a la deriva: la sociedad hoy está hecha de fragmentos, el hombre está cosificado, anulado, objeto entre los objetos. Dramas, masacres, guerras, torturas, todo está expresado en el trabajo más reciente de Pierrette Gonseth-Favre. Y también, en filigrana, una esperanza que trasciende el horror y que se revela de manera más exaltante en las esculturas, hombre-árbol, formas-vida, totems, formas portadoras de renacimiento".

Menos poética, la artista admite que haber cruzado de la tela a la pasta de madera, al papel, y la inclusión de óleo y pastel graso, le da más libertad, la hace más feliz. "Mi tema es la memoria; miro hacia adelante, pero desde la memoria. Trabajo en sucesivas capas, como con diversos estratos del tiempo, de la memoria. Capa a capa, puedo incluir un fragmento de periódico (en mis viajes recojo periódicos de todos los países), tickets de subte, pedazos de dibujos que hago rápidamente y rompo." Color y forma van creciendo juntos, formando relieves sin contrastes gritones, apenas tanteando el espacio que está frente al soporte y la mirada del espectador de estos dramas sucesivos, o de alegrías cruzadas, en los que es posible ver (recordar) una boca abierta pero también el trazo de un niño avezado de pinturitas o el de un cazador en la caverna que dibuja un mito futuro, esperando que pase el mal tiempo. La historieta como encuadre, imaginados símbolos rituales, geometrías no precisamente euclidianas, texturas arrancadas al flujo cotidiano, todo puede suceder.

Con pasta de madera, papel, yute y pastel graso sobre madera, con un sistema sígnico que va desde la antropología a la invención, Pierrette levanta también esculturas de un contenido misterio, disparatadamente coherentes, no ajenas a una herética, propia, religiosidad.

MIGUEL BRIANTE

CINE



El color Almodóvar

¡ATAME!* (España, 1989). Dirección y guión: Pedro Almodóvar. Fotografía: José Luis Alcaine. Música: Ennio Morricone. Con Victoria Abril, Antonio Banderas, Francisco Rabal, Loles León. Estreno el 4 de julio en los cines Atlas Lavalle, Atlas Santa Fe y General Paz.

A no dudarlo. Pedro Almodóvar sigue siendo el mismo, pero ha cambiado. No es solamente el hecho de que, con cada década que pasa, este hijo dilecto de la Telefónica Española se ponga cada vez más gordo ("En los años 70 pesaba 70 kilos, en los 80 pesaba 80 y ahora estoy al borde de los 90", confesaba hace poco a la prensa madrileña). Es que su cine, que conserva todavía todas y cada una de las señas particulares que lo han hecho inconfundible, ya no es en esencia lo que alguna vez fue: un bolero absurdo. Ese espíritu irreverente, transgresor, ingenuamente surrealista de Almodóvar, que con sus primeros films sorprendió como la manifestación más espontánea, profunda y representativa de la España posfranquista, en cierta forma aún está latente en *¡Atame!*, su film más reciente, pero ya no se agita de la misma manera. "Supongo —reconoce el director— que yo he ido creciendo con este país, evolucionando al ritmo de los tiempos."

Si algo salta inmediatamente a la vista desde los primeros fotogramas de *¡Atame!* (que se convertirá, sin duda, en el estreno cinematográfico más resonante de julio en Buenos Aires) es el brillo de su superficie, el lujo de sus imágenes, la suntuosa sensualidad de su fotografía. Es cierto que, poco a poco, film a film, Almodóvar se ha convertido en un verdadero maestro en el uso del color, como si todos los verdes y azules y rojos de las comedias musicales de Vincente Minnelli para la Metro-Goldwin-Mayer (que fueron una parte importante en su educación sentimental, junto con las novelas de Corín Tellado y las charlas de amor en el taller de modista de su hermana), hubieran finalmente estallado en su paleta. Pero más allá de esta orgía de colores, que a esta altura hacen virtualmente imposible pensar un film de Almodóvar en blanco y negro, lo que llama la atención de *¡Atame!* es el dinero, las pesetas que transpira el film y sus personajes (aun los más pobres), de una manera casi ostentosa.

En cierto sentido, es como si *¡Atame!* expresara de forma metafórica, casi subliminal, involuntaria incluso, la prosperidad actual de España, su deseo de integrarse definitivamente a Europa y dejar atrás para siempre las sombras del Medioevo. No por nada, el cine de Almodóvar, y Almodóvar mismo, se han convertido en el principal producto cultural de exportación que el gobierno de Felipe González le puede ofrecer hoy al mundo.

En sus comienzos, con *Pepi, Luci, Bom* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982), Almodóvar expuso a la consideración pública, con saludable inconsciencia, ese fenómeno que por aquel momento se llamaba "la movida" madrileña. En palabras del propio Almodóvar, eran films amorales: "Los valores no están subvertidos ni transgredidos, simplemente no existen". A partir de allí, se produjo un punto de inflexión en su obra: toda esa tormenta de ideas que atiborraba sus dos primeros largometrajes empezó a ganar cierto orden y adquirió por fin forma de cine. Con *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y *Matador* (1985), Almodóvar arregló cuentas con tres obsesiones tan españolas como la piel del toro: la religión, la familia y la muerte. Para ese entonces, cuando acometió *La ley del deseo* (1986) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), España ya había salido de las turbulencias de la transición democrática y el propio Almodóvar maduró su estilo hasta conseguir cierto equilibrio, algo difícil en un cine que se caracteriza por su desmesura.

En *¡Atame!* da la sensación de que todo finalmente está en su lugar, de que el caos previo en la obra de Almodóvar ha sido organizado, para bien o para mal. Las imágenes religiosas con que se abre la película, y que después reaparecerán una y otra vez, como telón de fondo, han sido reducidas a mera parafernalia decorativa, un poco como aquel altar de *La ley del deseo* que parecía un arbolito de Navidad. La España rural (de la que Almodóvar proviene) asoma en la figura de un burro con la pata enferma, como si lo que ese animal representa fuera completamente anacrónico en un país que ya ha alcanzado la modernidad, y la posmodernidad también. Y la familia, a la que Almodóvar siempre consideró "un invento nefasto", se reconoce al fin en sus características más perversas, en lo que tiene de más enfermo su constitución. "En *¡Atame!* —ha dicho Almodóvar— he conseguido lo que básicamente quería: contar la cotidianidad de un secuestro como si fuera la cotidianidad de un matrimonio. Es decir, convertir la vida en común, forzada, de una pareja en la que la chica está secuestrada, en una metáfora sobre la convivencia matrimonial, con todo lo que hay de dolor, de sorpresa y de emoción en esa convivencia."

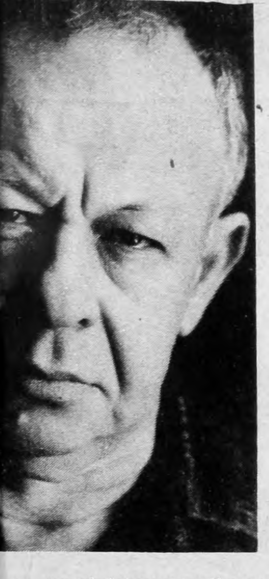
Cuando Ricky (Antonio Banderas), un muchacho huérfano recién salido de un instituto psiquiátrico, secuestra a Marina (Victoria Abril), una estrella de cine clase "B", le plantea que lo ha hecho simplemente para que "me conozcas a fondo, porque estoy seguro de que te enamorarás de mí como yo lo estoy de ti". El quiere ser un buen marido y un buen padre para sus hijos, así tenga que atarla a la cama y taparle la boca con cinta adhesiva. Pero para Almodóvar, "las cuerdas no tienen nada que ver con la violencia ni con el sadomasoquismo. Son una simple metáfora —quizá demasiado simple— para la coexistencia. Cualquier compromiso con un ideal, un amigo, una carrera, un amante, nos exige ciertas cosas y limita nuestra libertad. Cualquier relación amorosa incluirá detalles que a uno no le gustan, pero uno no puede vivir sin esos lazos. Hay que admitir que, al comprometerse, uno busca ciertas restricciones. Uno acepta el costo".

En apariencia, el costo que ha pagado el propio Almodóvar en relación con su público, cada vez más amplio, es el de repetir ciertos guiños cómplices, que le aseguran la posibilidad de seguir filmando lo que quiere, de la manera que él quiere. Porque a pesar de ciertas similitudes argumentales con *El coleccionista* (1965) de William Wyler, *¡Atame!* no podría haber sido dirigida por nadie que no fuera Almodóvar. Y eso, tan infrecuente en el cine de hoy, tiene una explicación sencilla. Como dice Paco Rabal en la película, donde interpreta a un viejo director de cine en silla de ruedas, "cuando se pone el corazón y los genitales en lo que haces, siempre te sale algo personal".

LUCIANO MONTEAGUDO

* *Atame será estrenada el jueves 4 de julio. El 1º, a las 23 en el cine Atlas Santa Fe,* ***Página/12*** *invita a una avant-première.*





A partir de la recuperación democrática, Rivera dio a conocer sus mejores títulos: *En esta dulce tierra* (1985), *Apuestas* (1986), *La revolución es un sueño eterno* (1988), *Los vencedores no dudan* (1989). A ellos se suma ahora su opus trece, la nouvelle **El amigo de Baudelaire** (Alfaguara, 1991), el soliloquio de un burgués argentino del siglo pasado, el abogado Saúl Bedoya, estanciero, millonario, juez, un señor de las pampas, un canalla lúcido cuya voz permite a Rivera una nueva cala en las miserias de un país edificado sobre la injusticia, la barbarie, el cinismo. En este caso, la figura de Baudelaire (el artista con licencia para recitar impunemente la verdad) opera como un alter ego, como un espejo deformado del villano Bedoya: "Baudelaire, en Buenos Aires, hubiera sido una puta de lujo. A la que yo mantendría", fabula Bedoya.

Trabajando en los resquicios de la ideología, Rivera amasa su relato con una ironía feroz que corroe los sentidos de la historia. Utiliza una prosa densa, plástica, rica en alusiones y elipsis, trabajada hasta la médula del hueso. ***El amigo de Baudelaire*** mantiene viva la avidez por conocer obras mayores de Rivera que aún pueblan sus inagotables cajones. Quizá la demorada *El verdugo en el umbral*, que viene siendo escrita y reescrita incansablemente desde hace más de quince años.

ALVARO ABOS

* El amigo de Baudelaire *será lanzado en librerías el martes 2 de julio.*

CINE



El color Almodóvar

A no dudarlo. Pedro Almodóvar sigue siendo el mismo, pero ha cambiado. No es solamente el hecho de que, con cada década que pasa, este hijo dilecto de la Telefónica Española se ponga cada vez más gordo ("En los años 70 pesaba 70 kilos, en los 80 pesaba 80 y ahora estoy al borde de los 90", confesaba hace poco a la prensa madrileña). Es que su cine, que conserva todavía todos y cada una de las señas particulares que lo han hecho inconfundible, ya no es en esencia lo que alguna vez fue: un bolero absurdo. Ese espíritu irreverente, transgresor, ingenuamente surrealista de Almodóvar, que con sus primeros films sorprendió como la manifestación más espontánea, profunda y representativa de la España posfranquista, en cierta forma aún está latente en *¡Atame!*, su film más reciente, pero ya no se agita de la misma manera. "Supongo —reconoce el director— que yo he ido creciendo con este país, evolucionando al ritmo de los tiempos."

Si algo salta inmediatamente a la vista desde los primeros fotogramas de *¡Atame!* (que se convertirá, sin duda, en el estreno cinematográfico más resonante de julio en Buenos Aires) es el brillo de su superficie, el lujo de sus imágenes, la suntuosa sensualidad de su fotografía. Es cierto que, poco a poco, film a film, Almodóvar se ha convertido en un verdadero maestro en el uso del color, como si todos los verdes y azules y rojos de las comedias musicales de

¡ATAME!* (España, 1989). Dirección y guión: Pedro Almodóvar. Fotografía: José Luis Alcaine. Música: Ennio Morricone. Con Victoria Abril, Antonio Banderas, Francisco Rabal, Loles León. Estreno el 4 de julio en los cines Atlas Lavalle, Atlas Santa Fe y General Paz.

Vincente Minnelli para la Metro-Goldwin-Mayer (que fueron una parte importante en su educación sentimental, junto con las novelas de Corín Tellado y las charlas de amor en el taller de modista de su hermana), hubieran finalmente estallado en su paleta. Pero más allá de esta orgía de colores, que a esta altura hacen virtualmente imposible pensar un film de Almodóvar en blanco y negro, lo que llama la atención de *¡Atame!* es el dinero, las pesetas que transpira el film y sus personajes (aun los más pobres), de una manera casi ostentosa.

En cierto sentido, es como si *¡Atame!* expresara de forma metafórica, casi subliminal, involuntaria incluso, la prosperidad actual de España, su deseo de integrarse definitivamente a Europa y dejar atrás para siempre las sombras del Medioevo. No por nada, el cine de Almodóvar, y Almodóvar mismo, se han convertido en el principal producto cultural de exportación que el gobierno de Felipe González le puede ofrecer hoy al mundo.

En sus comienzos, con *Pepi, Luci, Bom* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982), Almodóvar expuso a la consideración pública, con saludable inconsciencia, ese fenómeno que por aquel momento se llamaba "la movida" madrileña. En palabras del propio Almodóvar, eran films amorales: "Los valores no están subvertidos ni transgredidos, simplemente no existen". A partir de allí, se produjo un punto de inflexión en su obra: toda esa tormenta de ideas que atiborraba sus dos primeros largometrajes empezó a ganar cierto orden y adquirió por fin forma de cine. Con *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y *Matador* (1985), Almodóvar arregló cuentas con tres obsesiones tan españolas como la piel del toro: la religión, la familia y la muerte. Para ese entonces, cuando acometió *La ley del deseo* (1986) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), España ya había salido de las turbulencias de la transición democrática y el propio Almodóvar maduró su estilo hasta conseguir cierto equilibrio, algo difícil en un cine que se caracteriza por su desmesura.

En *¡Atame!* da la sensación de que todo finalmente está en su lugar, de que el caos previo en la obra de Almodóvar ha sido organizado, para bien o para mal. Las imágenes religiosas con que se abre la película, y que después reaparecerán una y otra vez, como telón de fondo, han sido reducidas a mera parafernalia decorativa, un poco como aquel altar de *La ley del deseo* que parecía un arbolito de Navidad. La España rural (de la que Almodóvar proviene) asoma en la figura de un burro con la pata enferma, como si lo que ese animal representa fuera completamente anacrónico en un país que ya ha alcanzado la modernidad, y la posmodernidad también. Y la familia, a la que Almodóvar siempre consideró "un invento nefasto", se reconoce al fin en sus características más perversas, en lo que tiene de más enfermo su constitución. "En *¡Atame!* —ha dicho Almodóvar— he conseguido lo que básicamente quería: contar la cotidianidad de un secuestro como si fuera la cotidianidad de un matrimonio. Es decir, convertir la vida en común, forzada, de una pareja en la que la chica está secuestrada, en una metáfora sobre la convivencia matrimonial, con todo lo que hay de dolor, de sorpresa y de emoción en esa convivencia."

Cuando Ricky (Antonio Banderas), un muchacho huérfano recién salido de un instituto psiquiátrico, secuestra a Marina (Victoria Abril), una estrella de cine clase "B", le plantea que lo ha hecho simplemente para que "me conozcas a fondo, porque estoy seguro de que te enamorarás de mí como yo lo estoy de ti". El quiere ser un buen marido y un buen padre para sus hijos, así tenga que atarla a la cama y taparle la boca con cinta adhesiva. Pero para Almodóvar, "las cuerdas no tienen nada que ver con la violencia ni con el sadomasoquismo. Son una simple metáfora —quizá demasiado simple— para la coexistencia. Cualquier compromiso con un ideal, un amigo, una carrera, un amante, nos exige ciertas cosas y limita nuestra libertad. Cualquier relación amorosa incluirá detalles que a uno no le gustan, pero uno no puede vivir sin esos lazos. Hay que admitir que, al comprometerse, uno busca ciertas restricciones. Uno acepta el costo".

En apariencia, el costo que ha pagado el propio Almodóvar en relación con su público, cada vez más amplio, es el de repetir ciertos guiños cómplices, que le aseguran la posibilidad de seguir filmando lo que quiere, de la manera que él quiere. Porque a pesar de ciertas similitudes argumentales con *El coleccionista* (1965) de William Wyler, *¡Atame!* no podría haber sido dirigida por nadie que no fuera Almodóvar. Y eso, tan infrecuente en el cine de hoy, tiene una explicación sencilla. Como dice Paco Rabal en la película, donde interpreta a un viejo director de cine en silla de ruedas, "cuando se pone el corazón y los genitales en lo que haces, siempre te sale algo personal".

LUCIANO MONTEAGUDO

* Atame *será estrenada el jueves 4 de julio. El 1º, a las 23 en el cine Atlas Santa Fe,* ***Página/12*** *invita a una avant-première.*

...os de memoria

viene sino en organizarlo, en profundizarlo.

Sylvio Acatos, especialista que firma la presentación del catálogo de esta muestra, insiste en que la obra de Pierrette Gonseth-Favre, en los 80, "adquiere una mayor densidad trágica" y define: "Caras, cuerpos, manos, se multiplican sobre la superficie del soporte, como a la deriva: la sociedad hoy está hecha de fragmentos, el hombre está cosificado, anulado, objeto entre los objetos. Dramas, masacres, guerras, torturas, todo está expresado en el trabajo más reciente de Pierrette Gonseth-Favre. Y también, en filigrana, una esperanza que trasciende el horror y que se revela de manera más exaltante en las esculturas, hombre-árbol, formas-vida, totems, formas portadoras de renacimiento".

Menos poética, la artista admite que haber cruzado de la tela a la pasta de madera, al papel, y la inclusión de óleo y pastel graso, le da más libertad, la hace más feliz. "Mi tema es la memoria; miro hacia adelante, pero desde la memoria. Trabajo en sucesivas capas, como con diversos estratos del tiempo, de la memoria. Capa a capa, puedo incluir un fragmento de periódico (en mis viajes recojo periódicos de todos los países), tickets de subte, pedazos de dibujos que hago rápidamente y rompo." Color y forma van creciendo juntos, formando relieves sin contrastes gritones, apenas tanteando el espacio que está frente al soporte y la mirada del espectador de estos dramas sucesivos, o de alegrías cruzadas, en los que es posible ver (recordar) una boca abierta pero también el trazo de un niño avezado de pinturitas o el de un cazador en la caverna que dibuja un mito futuro, esperando que pase el mal tiempo. La historieta como encuadre, imaginados símbolos rituales, geometrías no precisamente euclidianas, texturas arrancadas al flujo cotidiano, todo puede suceder.

Con pasta de madera, papel, yute y pastel graso sobre madera, con un sistema sígnico que va desde la antropología a la invención, Pierrette levanta también esculturas de un contenido misterio, disparatadamente coherentes, no ajenas a una herética, propia, religiosidad.

MIGUEL BRIANTE

EL CAZADOR OCULTO

Eduardo Duhalde, candidato a gobernador de la provincia de Buenos Aires (PJ).
Yo no creo en un polo de poder dentro de la democracia que no sea la democracia misma (...) (Antonio) Cafiero es un buen administrador, pero esta provincia necesita ser gobernada, necesita mano dura.
(...)
Daniel Hadad: ¿Y si pierde?
ED: Pondré mi renuncia a disposición de la Asamblea Legislativa (que puede aceptar o no).
En voz alta. Canal 2. 24 junio, 22.10 hs.

Luis Barrionuevo, gremialista.
LB: José Luis Manzano es un mocoso irresponsable!
Bernardo Neustadt: ¡Es uno de los principales consejeros del Presidente!
LB: ¡Y así le va...!
Tiempo Nuevo. Canal 11, 18 de junio, 23.10 hs.

Jorge Yoma, diputado nacional (PJ).
Marcelo Longobardi: ¿Sabe quién es el candidato a vicegobernador (de la provincia de Buenos Aires por el PJ)?
JY: ¿...?
ML: (El juez federal Alberto) Piotti. Me lo dijo un pajarito.
JY: ¿Piotti? Me deja muy sorprendido. Si me hubiera dicho Savignon Belgrano, es más coherente con el discurso de (Eduardo) Duhalde.
22.43 hs.
Dos contra uno, Canal 19 VCC, junio 19, 22.30.

Marta Bianchi, actriz.
Mirtha Legrand: ¿Ustedes notan con el cambio de gobierno que han tenido una actitud discriminatoria con ustedes?
MB: Yo no diría que una actitud discriminatoria, porque es un poco subjetivo. Pero te diría que concretamente yo estaba haciendo un programa, y con el cambio de gobierno me adulteraron el contrato. A Olga Zubarry y a mí. Nos tacharon la fecha y la cambiaron.
ML: ¡Mirá vos, qué lindo gesto! En todos los gobiernos se cuecen habas...
Ministro de Educación, Antonio Salonia: ¡Me parece un horror! (El Ministerio de Educación era en 1989 responsable de los medios de comunicación del Estado).
ML: (...) Es una actitud irregular e inmoral, diría yo. Bueno, lo importante es que estás bien y estás trabajando.
Almorzando con Mirtha Legrand. Canal 9. 21 de junio, 14.20 hs.

Roberto Alemann, economista.
Mirtha Legrand: (...) Cuando vemos que fábricas tan importantes cierran, fábricas como La Cantábrica (...) que han quebrado directamente...
RA: Eso sucede en todas partes del mundo.
ML: Pero aquí queda gente sin trabajo.
RA: Encuentra trabajo en otra parte.
ML: ¿Usted cree?
RA: Sí. Mire los avisos de demanda de empleo, han crecido enormemente (...) Los que dejan una cosa encuentran otra.
Id. 15.00 hs.

MEMORIAS DESMEMORIADAS

La conciencia de Updike

RODRIGO FRESAN

Parecería que nada aterroriza más un escritor que un biógrafo al acecho. Anthony Burgess delata el síntoma al principio de su memorioso *Little Wilson and Big God*, y J. D. Salinger llevó a juicio y venció a su perseguidor, y ahora John Updike anuncia el espanto en la página 13 de su desmemoriado *A conciencia**: "Poco antes de que compusiera el primero de estos ensayos personales me dijeron, tal vez en broma, que alguien quería escribir mi biografía... ¡Apropiarse de mi vida, de mi filón y mi reserva de memorias! La idea me pareció tan repulsiva que me alentó a plasmar, con no poca vacilación y desagrado, estos elementos autobiográficos".

Vacilación y desagrado. Desde el mismo principio Updike admite haberse visto obligado a hacer memoria y tal vez por eso el resultado sea algo desconcertante: *A conciencia* no es una autobiografía *normal*, no se mueve con modales cronológicos, no ofrece clave alguna para una nueva interpretación de la obra de Updike ni revela secretos del oficio. Es más —y he aquí lo verdaderamente inquietante—, *A conciencia* bien podría ser otra de las tantas ficciones que el autor de *El centauro* despacha con pasmosa puntualidad una o dos veces al año.

Pero con la diferencia de que el personaje protagónico llamado John Updike nunca incurre en excesos reprochables; ni siquiera cuando —como tantas de sus criaturas— encalla en las orillas del divorcio. "Una vida exige una vida", escribió en un cuento de 1965, y todo es correcto en la vida de Updike porque Updike es la persona correcta. Updike se mantiene informado: ha leído a Julio Cortázar, ha leído a Osvaldo Soriano. Pero Updike también es, estilísticamente hablando, el hijo impecable de un padre disoluto que se llamó John Cheever; maestro y mentor cuidadosamente plagiado en *Plumas de paloma* —primer volumen de cuentos de Updike—, quien misteriosamente no figura en ninguna de las páginas de esta apología de la amnesia parcial.

Así, *A conciencia* no revela; por el contrario, vela una verdad. Verdad que sólo se hace obvia cuando se enumeran premios y honores. Hoy por hoy, John Updike es el Escritor Oficial de los Estados Unidos de América, el hombre que se debe invitar a cualquier recepción de embajada, alguien a quien exhibir sin problemas porque atrás quedó la crítica virulenta al american way of life en *Corre, conejo* o *Parejas*. Hoy, Updike no critica sino que se conforma con la eficiente construcción de personajes criticables (*Las brujas de Eastwick, La versión de Roger* y *S.*), y hace buena letra mientras —al menos ésa es la opinión de sus colegas al ser consultados por la revista *Esquire*— disfruta de su condición de casi seguro próximo Premio Nobel made in USA.

La prolijidad de su existencia presente —es inevitable— aparece también en esta autobiografía diseñada del mismo modo en que un asesino vuelve a la escena del crimen para complicar la investigación: una magistral descripción del Shillington de su infancia enmascara una más que particular y perturbadora defensa de la intervención norteamericana en Vietnam acorde con los tiempos de Reagan y Bush donde el autor explica "por qué no fue una paloma" definiéndose, por reflejo inmediato, como "halcón".

Una enciclopédica —por lo fría— definición de la edad de oro del *New Yorker* contrasta con la pasión excesiva de Updike a la hora de hacernos cómplices de su psoriasis recurrente. De este modo, un episodio anula al otro y así se arriba a la última página con la perturbadora sensación de haber leído algo muy bien escrito y de saber menos que al principio. *A conciencia* desborda clase y padece de carencia emocional. Hay más entrega y sinceridad —o tripas; *guts*, como les gusta decir a los norteamericanos— en el prólogo de Truman Capote para *Música de camaleones* que en todo este Updike. Pero, claro, se trata de una elección estética. Y las elecciones estéticas no son criticables. Sobre todo cuando se escudan detrás de una prosa tan brillante.

Si para Tennessee Williams "la obra es memoria", para John Updike la falta de memoria ha probado ser no sólo un buen libro sino también la piedra fundamental de un nuevo género que bien podría ser llamado *antibiografía*. Un lugar donde los biógrafos no existen y, con la más elegante de las sintaxis, queda bien decir una y otra vez "no me acuerdo".

* Tusquets Editores. 310 páginas, ₳ 198.000



John Updike y su esposa Martha custodiados por sus hijos.

Rating///

RADIO Ranking de Mayo de 1991 (lunes a domingos)

	Emisora	Programa	Frec.	Días	Horario	Rating	Cant. Oyentes
1	LS5 Rivadavia	Rapidísimo	AM	Lun. a Vier.	7.00-12.00	5.90	555.303
2	FM 100 Mitre	La mañana de FM 100	FM	Lun. a Vier.	9.00-13.00	4.60	432.948
3	LR6 Mitre	Magdalena tempranísimo	AM	Lun. a Vier.	6.30- 9.00	4.56	429.183
4	LR6 Mitre	Magazine de la mañana	AM	Lun. a Vier.	9.00-13.00	4.16	391.535
5	LS5 Rivadavia	Rapidísimo-fútbol	AM	Sábado	9.30-12.00	3.94	370.829
6	FM 100 Mitre	Los top 40 de la mañana	FM	Domingo	10.00-13.30	3.74	352.005
7	LR6 Mitre	Magazine del sábado	AM	Sábado	10.00-12.30	3.20	301.181
8	LS5 Rivadavia	Rapidísimo	AM	Sábado	7.00- 9.30	2.75	258.827
9	FM 100 Mitre	Los top 40 de la tarde	FM	Sábado	15.00-18.30	2.73	256.945
10	FM 100 Mitre	La mañana de FM 100	FM	Sábado	7.00-14.00	2.69	253.180

Fuente: IPSA
Nota: Los datos se refieren a la medición de audiencia de radio en el área Capital Federal y Gran Buenos Aires, en el mes de mayo de 1991.





LO QUE "LA PAZ" SE LLEVO

Todo está como era entonces

GABRIELA ESQUIVADA

En la esquina sudeste de Corrientes y Montevideo hay un bar, y en ese bar hay sólo una mesa en la que vale la pena sentarse. No es una mesa cerrada y, sin embargo, por algún motivo los fieles prefieren cualquiera de las otras. Como carne de La Paz se definen en esa elección, y de la identidad de ese lugar podría decirse que cenizas quedan, si alguna vez hubo fuego.

La Paz era: así comienzan todas las frases sobre el bar, adentro y afuera. Era oscuro, era acogedor, era pesado, era "ese lugar", en palabras de una nostálgica que ha sabido quedarse en la mesa.

La Paz tenía. Tenía otra barra, tenía otras cortinas, tenía otras baldosas, tenía una zona de poder establecida por una vitrina que separaba el salón familias del salón revientes, cuya caída "fue peor que la del Muro de Berlín", en palabras de un nostálgico que ha sabido quedarse en la mesa.

La Paz, entonces. "Entonces había mucha más gente." "Entonces yo tenía diez kilos más, el pelo teñido de rubio, casi blanco, cortado en melenita con flequillo." "Entonces yo llevaba otro nombre."

Pero ahora La Paz es un bar feo, iluminadísimo por tubos fluorescentes que se descuelgan verticales en grupos de cinco y permiten controlar cómodamente desde la vereda cuántos whiskies ha tomado fulano. Entrar a La Paz es un momento desagradable para cualquier persona discreta, porque todas las miradas buscan la puerta en cuanto parece que va a crujir: la función comienza cuando el espectador llega, pero nunca pasa nada. "El ambiente es muy tranquilo, la gente es muy simpática y amable", describe un cajero. "Los productos que más se venden son de cafetería. Poco alcohol."

Para ser un bar tan ineludible de la noche de Buenos Aires, tiene el inconveniente de cerrar, y cerrar temprano: a las tres entre domingos y viernes, a las cinco los sábados. De hecho, mucho antes de quedar las sillas patas arriba sobre las mesas, la clientela ha emigrado ya: a su casa y con el diario bajo el brazo la mayoría; a otro bar de la zona, Pernambuco —que con La Paz y el extinguido Ondine formaba el así llamado Triángulo de las Bermudas—, un puñado.

PERDER EL TREN. La *carne de La Paz* propiamente dicha se mueve sin fatiga en una estructura reticular rígida, por la que circulan como si hubieran perdido algo que esperan recuperar. Los que menos pertenecen al bar y que, curiosamente aunque con propiedad, se definen como "la elite de La Paz", empiezan temprano a la vuelta de la esquina, en el Foro Gandhi, con un vermouth, un gin o un whisky. Luego se cruzan con los fieles restaurantes de la zona, Pepito —que sirve de refugio a los incondicionales del cerrado Cuchillo y Tenedor—, Chiquilín u Otto, lugares asfixiantes y de cocina poco recomendable excepto que se trate de platos de escasa elaboración, justamente aquellos por los que se inclinan los pacíficos, que "no son muy exquisitos: bife y tinto de la casa", según señala un testigo que hubiera preferido no verlos. Luego, sí, los espera el bar.

"La Paz es y era también antes una estación de ferrocarril donde todos habían llegado después de la salida del último tren", cuenta un infiel que en los buenos viejos tiempos no llegaba a las dos décadas y asegura que entonces los jóvenes iban a La Comedia, "que quedaba en Paraná y Corrientes, donde ahora hay una pizzería; también pasábamos por el Politeama y por La Giralda. Pero La Paz era el bar de los viejos: íbamos a escuchar. La Paz siempre fue un sitio tranquilo, discusión literaria e ideológica; a los jóvenes nos gustaba algo más vivo, como el Moderno, donde no había noche sin borrachos ni botellas rotas. Hay que reconocer que las que cruzaban hacia la zona más frívola y menos teórica eran las mujeres", agrega, y quien fuera una chica teñida de rubio casi blanco niega que la hayan visto en el Moderno con sus hot-pants, pero le cuesta convencer a los oyentes. Las mujeres, concede en cambio, eran "las que daban la nota en La Paz", recuerda una enana que llegaba siempre con su guitarra, una mulata que tejía sin parar y un gato, "tremendo personaje, que no venía a trabajar: venía a buscar a alguien que la quisiera".

El levante en La Paz es casi indiscutido: "Mientras él te habla, yo te beso el cuello", escucha una incrédula. Antes —otra vez, antes— "la cosa era a lo bestia: te apretaban sin más, te invitaban a fiestas en las que se fomentaban ciertas prácticas sociales como coger", evoca la ex rubia que se niega a ver en el bar una colección de fracasos. Completa su argumento con buenas razones presentes: un admirador que la observó durante meses sin animarse al gesto más insignificante consiguió un día el valor para dejarle sobre la mesa un chocolate —aunque le faltó un poquito más para esperar el educado agradecimiento—, otro día se animó a enfrentar el rechazo de una invitación a compartir una mesa, y finalmente logró la atención que le permite ahora estar sentado a su lado con una carta que uno de los mozos se encargó de alcanzarle a la festejada.

Porque los mozos de La Paz son incomparables: ninguno de los fieles cree que, como asegura un responsable del bar, lleguen por casualidad en busca de un trabajo como cualquier otro y, si se los necesita, se los pruebe por unos días. "Ellos quieren estar acá —asegura un fiel— porque son respetados y queridos. Se los llama por sus nombres": Gabriel —o el Chino, o el Tucumano, "el último de los 70"—, Boni(facio), Omar. Alguien no olvida haber ido con sus compañeros de bar al entierro de uno de los mozos de La Paz; otro recuerda el reclamo de la clientela ante la reestructuración que implicó el despido de varios mozos, que terminó con la reincorporación de todos; otro agradece todavía a Federico las veces que lo llevó a su casa en taxi cuando el alcohol le impedía llegar por su propio pie. Pero para hablar de La Paz, sugiere un hombre sentado en la única mesa posible, hay que hablar de Héctor, "el mozo más gentil que hubo sobre la tierra", alguien a quien no le molestaba que un fiel pasara horas ante un único café, que no exigía el pago inmediato de la ginebra ni media su tratamiento según las propinas.

Que difícilmente se justicaran sino por la voluntad de ocupación de las fuerzas de seguridad, ya que "el reviente consistía, tal vez, en aguantar la mitad de la noche sentado en la misma mesa. Mucho café, mucho Sartre, poco quilombo. En La Paz —sostiene el que fuera joven del Moderno— se hablaba del escándalo, no se lo hacía. Todas las peleas se armaban afuera. El alcohol nunca fue algo notorio en ese bar y el día que conseguían un porro hacían una fiesta". En verdad, el único descontrol es el de las palabras: en La Paz se conversa. "La gente acá cree que tiene algo importante para decir", dice un fiel que cree que tiene algo importante para decir. "Eso es lo gracioso", dice otro exponente de carne de La Paz que cree que tiene algo importante para decir. "Todos hablan y ninguno escucha al otro", dice una tercera pacífica que cree que, etcétera. Nosotros, el otro, la expresión, la escucha atenta, la superación, lo cool, la representación, son palabras que es como que forman la jerga del bar, viste.

NUNCA EN DOMINGO. Salvo excepciones —el nazi, un viejo altísimo con sus pocos pelos blancos cortísimos y engominados, que toma en silencio y soledad un café mientras lee el diario y alimenta la leyenda que de mero simpatizante del Tercer Reich lo ha elevado a criminal de guerra con identidad falsa; unas señoras falsas blondas pintadas como puertas y abrigadas con pieles sintéticas "que no podrían haber estad sentadas acá quince años atrás"; el público dominguero que baja de los barrios al centro para mirar a los intelectuales—, los fieles de La Paz pueden agruparse en bandos con cierto léxico en común. "Hay mucho psicobolche, mucho psicoanalista, bastante gente para levante y un poco de escoria", sintetiza alguien que prefiere la última categoría para sí. Aunque ya no hay tanta movilidad en las mesas como hubo alguna vez, los grupos se fusionan o se separan según la gente y sus intereses momentáneos: La Paz es una escena de celos.

La concentración de barbas y desaliño procurado de la esquina de Corrientes y Montevideo probablemente supere a la de cualquier otro punto de Buenos Aires. Psicoanalistas y psicoanalizados devotos, militantes y desencantados de la práctica política, docentes de humanidades y alumnos, autores y lectores de literatura argentina, desnorteados en general y estudiantes de comunicación en particular eligen todas las mesas de La Paz —sobre todo las ubicadas contra las ventanas—, todas excepto una. "Si estuviera en Madrid o en París, sería el Gijón o el Café de la Paix. Pero está acá y hay diferencias. No precisamente la calidad del grano de café", observa una mujer que frecuentaba La Paz y que, puesto el primer pie afuera con decisión, no volvió más.

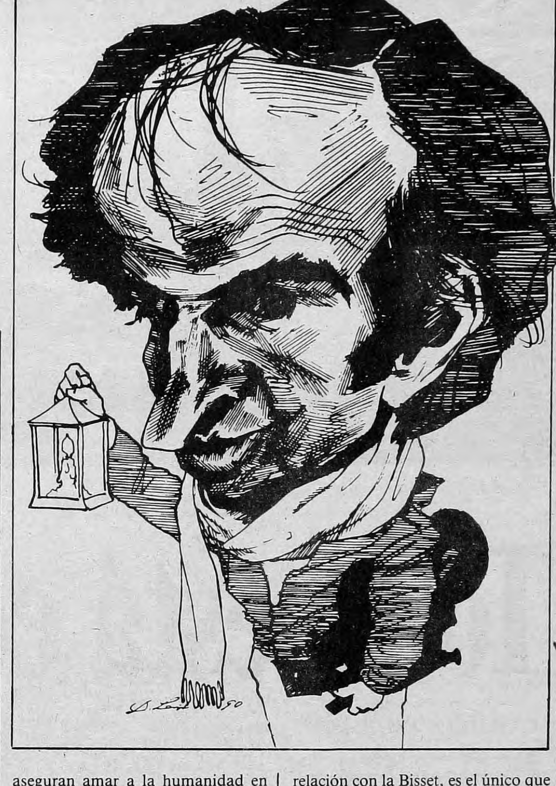
Pero además de los fieles que pueden entrar y salir sin que la esquina se apague, hay una cantidad minúscula de personas que refundan permanentemente el bar. Gente que ha envejecido en La Paz. "Son los que sostienen el imaginario del lugar. Vienen, comprueban que los cimientos están en pie, se van", explica un cholulo. No se cuenta entre ellos el Gallego, pelo blanco y reloj con cadena, el verdadero dueño que años atrás vendió La Paz a una sociedad para instalarse en un bar de Carlos Calvo y Defensa; no: los próceres de La Paz se llaman Germán L. García, David Viñas, Oscar Carvalho y Chupete. Antes los acompañaban Quique Fogwill, Jorge Di Paola, Miguel Briante —y una de sus amigas, envidiada por haber desayunado huevos fritos con Marlon Brando—. Ricardo Piglia. Algunas veces se lo veía al actual responsable de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), Hugo Anzorreguy, cuando era abogado de la CGT de los Argentinos y se encontraba en el bar con algunos militantes. Entre La Paz y el Ramos se dividía Osvaldo Lamborghini, que prefería un poquito al que no cerraba y ofrecía más acción.

Unicos perseverantes, los próceres son considerados necesarios para que no caiga La Paz. "Lo dice Borges", cita un atolondrado del planeta ilusorio descripto en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (*Ficciones*, 1944): "Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro".

Informe: *Blas Martínez*

FRANÇOIS TRUFFAUT

Disparen sobre el artista



JULIAN BARNES*

Fue en el París de los primeros 60 donde empecé a ir al cine en serio, cuando la nouvelle vague era un válido equivalente del paraíso. A *bout de souffle* (*Sin aliento*), dirigida por Jean-Luc Godard con guión de Truffaut, me parecía el film moderno definitivo: valiente, irrespetuoso, hip, con estilo, sexy, antiautoritario y —por encima de todo— honesto para el inconsecuente vacío moral que Godard y yo (junto a Truffaut y un puñado de iniciados) percibíamos en esos días. Al igual que en *Tirez sur le pianiste* (*Disparen sobre el pianista*), aquí se apelaba a los paisajes y a las costumbres duras de la ciudad moderna. Si el tema de ambos films era el del *hombre en fuga*, la técnica era la de *cámara en fuga*; las lentes inquietas vagaban de un lado a otro saltando aquí y allá. Godard y Truffaut desarmaban exultantes la gramática del cine arriesgándose en nuevas combinaciones; juntos reinventaban la forma de ver tanto la vida como las posibilidades del arte a partir de una gozosa mezcla de rivalidad y camaradería que recordaba, quizás, a la de Picasso y Braque.

Viendo otra vez *A bout de souffle* la semana pasada después de veinte años, mi primera reacción fue lamentar el modo en que las cosas parecen indiscutiblemente nuevas a los dieciocho años gracias a la carencia de un contexto donde ubicarlas. Hoy, la frescura, la prepotencia y el carácter ardiente del film siguen siendo tan contagiosos como entonces. Y casi se las arreglan para encubrir la melancólica verdad: *A bout de souffle* es una tremenda exhibición de estilo en desesperada búsqueda de satisfacción a cualquier precio. La cercanía entre Truffaut y Godard por la época de estos dos films era relativa. *A bout de souffle* todavía parece más lograda que *Tirez sur le pianiste*. Pero no olvidemos que Truffaut se movía con modales de parodista sin demasiado esfuerzo; Godard, en cambio, estaba quemando todos sus cartuchos.

La nouvelle vague era una rebelión contra el *cinéma de papa*, pero se trataba más de una cuestión de unirse contra un enemigo hipotético que de un parricidio en masa. Los innovadores más astutos son aquellos que comprenden que la historia del arte puede presentarse como lineal y progresiva cuando en realidad es circular, autorreferente y proclive a movimientos en reversa. Los practicantes de la nouvelle vague eran más que conscientes (algunos, como Truffaut, incluso como críticos) de todo aquello que los había precedido; y por lo tanto sus films dedicaban en más de una oportunidad guiños cómplices a sus maestros reconocidos: en *La nuite américaine*, el equipo de técnicos arma sus equipos en la rue Jean Vigo. Y las reverencias fueron agradecidas: Jean Renoir (el héroe francés de Truffaut así como Hitchcock era su héroe inglés) dedicó *Mi vida y mis films* a "aquellos cineastas que son conocidos por el público como la nueva ola y cuyas preocupaciones son también las mías". La nouvelle vague gustaba de la denuncia iconoclasta; pero mientras tiraba abajo

La "nouvelle vague" era una rebelión contra el "cinéma de papa", pero se trataba más de una cuestión de unirse contra un enemigo hipotético que de un parricidio en masa. Truffaut y Godard gustaban de la denuncia iconoclasta; pero mientras tiraban abajo unas cuantas estatuas continuaban, sin admitirlo explícitamente, con la construcción de la catedral.

unas cuantas estatuas continuaba, sin admitirlo explícitamente, con la construcción de la catedral. Desarrolló y promovió la teoría del cine de *auteur*, relajó el vínculo entre productor y director, renegó del estudio saliendo al aire libre y, repudiando al *star system*, no pudo evitar generar estrellas propias, algunas de ellas tan egocentristas como las de los años dorados de Hollywood.

"La rebelión —para usar una palabra muy impresionante— de la nouvelle vague y de los *Cahiers du cinéma* fue más moral que estética. Luchábamos por una justeza de la mirada del artista hacia sus personajes en lugar de la consabida distribución de simpatías y antipatías que, en la mayoría de los casos, no hacen más que mostrar la actitud servil y demagógica de los directores en relación con sus estrellas y con su público."

MAS SUAVE QUE LA VIDA. "Cuando yo era niño... odiaba a mi familia, mi familia me aburría." Se sabe que el joven Truffaut se dedicó entonces a crímenes menores y al vagabundeo en escala; dejó el colegio a los catorce años, fue enviado a un instituto para delincuentes juveniles, y se enroló en el ejército sólo para pasar el tiempo en un estado de casi deserción. Estas experiencias nutrieron directamente el ciclo de films de Antoine Doinel protagonizados por ese complejo alter ego de director que fue el actor de mirada febril Jean-Pierre Léaud. Truffaut tuvo la suerte de encontrar el lenguaje correcto sin ayuda alguna. El fue —para usar la frase con que el mismo Truffaut definió a Vigo— "un espectador que se enamoró de las películas". A los quince años fundó un cineclub; a los dieciocho firmó sus primeras críticas de cine. De ahí en más, su vida giró alrededor del cine. Fue escritor, director, actor, coproductor, crítico, historiador, reportero y activista. "Los films son más suaves que la vida. Para la gente como tú y yo, la felicidad se encuentra en los films", Truffaut le explica a Léaud en un tramo de *La nuite américaine* (*La noche americana*). Y su vida personal también fue compaginada dentro de los límites del medio: se casó con la hija de uno de los más importantes productores y distribuidores de Francia y gran parte de sus affaires parecen haber sido coprotagonizados por actrices.

"Los films se parecen a la gente que los hace", escribió. Y tanto en sus cartas como en sus películas, Truffaut se nos presenta como una persona cordial, accesible, melancólica y a quien los lujos no lo contrarían ni lo hacen caer en actitudes culposas ("Es mejor llorar en un Jaguar que en el Métro"); instintivo más que intelectual, un autodidacta con muchas de las propensiones de los especímenes de raza. Las teorías lo fatigan así como lo fatigan aquellos que aseguran amar a la humanidad en abstracto; Truffaut siempre defendió al acontecimiento específico y al individuo en particular. El único detalle inquietante que se desprende de la lectura de sus cartas y escritos es que era un hombrecito orgulloso de su fetichista colección de tours Eiffel. Y la única particularidad o rareza destacable es que, siendo francés, no sentía interés alguno por la comida.

En 1965 escribió que "todo artista debe soñar con alcanzar el punto en que las *opiniones* sobre su trabajo no tengan sentido alguno". Pero como gran parte de los artistas, Truffaut nunca tuvo la seguridad de haber alcanzado ese lugar y, por lo tanto, el final de su vida transcurre escribiendo cartas y corrigiendo a periodistas y ensayistas que —siente— no lo interpretan correctamente. Una explicación alternativa para esto podría incluir algo de cortesía natural y de natural ambición. Atrás quedaba el antológico duelo con Godard (1973) a propósito de *La nuit américaine* consistente, apenas, en una carta de ida y una carta de vuelta. Godard lo acusa de "hipócrita" por la falta de crítica en su film *La nuit américaine* y porque el director dentro de la película "a diferencia de tu relación con la Bisset, es el único que no se va a la cama con su actriz". La respuesta de Truffaut a la carta de Godard cierra con una frase que recuerda a Bernanos: "Si yo, como tú, hubiera fracasado en cumplir los preceptos de mi orden, preferiría que esto hubiera ocurrido por culpa del amor de una mujer y no por eso que llamas desarrollo intelectual".

El 21 de octubre de 1984, Truffaut murió como consecuencia de un tumor cerebral. Una de sus últimas cartas aludía al tema con humor característico: "El 12 de setiembre pasado fui operado de un aneurisma en mi cerebro, pero la crítica cinematográfica estaba 20 años adelantada a la medicina convencional: cuando mi segundo film —*Tirez sur le pianiste*— fue estrenado, alguien escribió que sólo pudo ser realizado por alguien cuyo cerebro no funcionara normalmente".

Traducción de R.F.

* Crítico gastronómico, autor bajo seudónimo de policiales duros, uno de los principales representantes de la nueva novela inglesa y autor del best seller mundial *El loro de Flaubert*. Ultimo libro: *Una historia del mundo en diez capítulos y medio.*

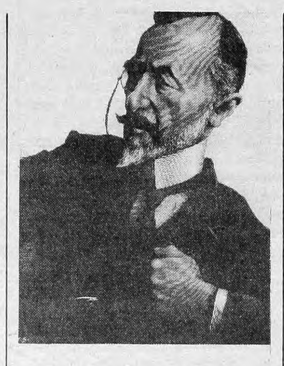
JOSEPH CONRAD

El novelista favorito de Borges

Dos de los mejores relatos de Joseph Conrad acaban de cumplir cien años: *Lord Jim* y *El corazón de las tinieblas*. Ambos textos han sido la simiente de films célebres (el segundo fue la base de *Apocalypse Now*) y ambos componen junto con *Nostromo* (1904) y *El negro del Narcissus* (1897) el cuarteto de novelas más admiradas por Borges. Para Borges, por lo demás, Conrad era el único novelista que justificaba la existencia del género: por encima de Kafka, de Proust y del "intolerable" Joyce.

La fama de Conrad ha crecido tanto que hoy es objeto de culto en Europa y Estados Unidos: una especie de mártir de la literatura, como Flaubert. Hace pocas semanas apareció en Nueva York la primera biografía digna de su talento. El autor, Jeffrey Meyers, arroja algunas luces difíciles de identificar con el enigmático narrador:

- Vivió desesperado por el dinero casi toda la vida (1857-1924). A los 21 años perdió 800 francos en el casino de Montecarlo e intentó suicidarse. En 1911, cuando las deudas lo pusieron al borde de un colapso nervioso, el editor le adelantó 300 libras por su novela *Bajo la mirada de Occidente*. "Esa suma es mejor que nada —escribió Conrad—, pero aún sigo sumergido."



- Trató de hacerse rico sirviendo en la marina mercante inglesa (que pagaba muy poco) y vivió, como Roberto Arlt, obsesionado por proyectos irrealizables. Era el único capitán de origen polaco al servicio de Gran Bretaña, y cuando se retiró, tras veinte años de servicios, descubrió que no servía para navegar.

- "Odiaba el mar como quien odia a una amante de la que uno quisiera zafarse", escribió su amigo Ford Madox Ford. "Lo único que deseaba era estar lejos de la vista del mar y de todo lo que se lo recordara." Extraña paradoja de un creador cuyas mejores páginas tienen que ver con el mar. Es extraño también que la crítica siga comparándolo con Herman Melville, a quien Conrad despreciaba "por su exceso de sentimentalismo".

- La mayor ironía de su vida personal fue, según Jeffrey Meyers, haberse casado con Jessie George (en 1896), una típica muchacha inglesa dieciséis años menor que él. "Era insulsa, grosera, sin educación ni emociones, y a veces podía resultar temible", escribió Borys, el hermano de Conrad. Tal como sucedía con Nora Barnacle, la esposa de Joyce, Jessie no tenía el menor interés literario ni intelectual, pero, a diferencia de Nora, rivalizaba frecuentemente con su marido en mostrarse incapaz para la vida práctica. H. G. Wells la recordó como a una "gorda de insaciable glotonería por la comida y el alcohol". Y Virginia Woolf, que solía ser compasiva con las mujeres, hablaba de ella como de "esa hinchazón que Conrad tiene por esposa".

COLLEEN MCCULLOUGH

Los amos de Roma



Marcada por la fatalidad de un best seller abrumador *El pájaro canta hasta morir*, la australiana Colleen McCullough (54 años) es, sin embargo, una autora versátil, fecunda, que ha indagado tanto en los secretos de la biología como en las rarezas sexuales de lord Byron. La última de sus novelas, *El amor y el poder*, dedica 700 páginas a narrar el duelo entre Mario y Sila, cien años antes del advenimiento de Cristo. Es, apenas, la primera obra de un ciclo titulado *Los amos de Roma*, que continuará en cinco novelas del mismo calibre que la primera. En su majestuosa casa de la isla de Norfolk, al este de Sidney, McCullough respondió así a un cuestionario enviado por este suplemento.

—*Su novela cubre una época que parecería poco atractiva para los lectores contemporáneos: Roma, desde el año 110 hasta el 100 antes de Cristo. ¿Por qué la eligió?*

—Al principio, pensé escribir un relato basado en la vida de Julio César, pero a medida que avanzaba en mis investigaciones, la época de *El amor y el poder* me parecía cada vez más fascinante. Descubrí personajes y destinos únicos, que no correspondían a los tiempos de César. Fue entonces cuando tomé la decisión de escribir sobre la república romana.

—*¿Cuál fue su método de trabajo? ¿Cuáles fueron sus fuentes?*

—Podría decir que leí e investigué todo lo que tiene que ver con el tema, al menos lo que está en inglés. Los textos de autores latinos fueron mis principales guías. En Australia se consigue la Biblioteca de Clásicos Loeb, con alrededor de 1800 volúmenes en edición bilingüe. Para mí, el más importante de los autores fue Cicerón, que cubre los diferentes períodos. Al mismo tiempo, consulté especialistas como Mommsen, Syme, Munzer, Broughton... y más. Pensé que si me lanzaba a una aventura como ésta debía hacerlo con todas mis fuerzas o no hacerlo. Invertí trece años en la empresa. En cuanto al método, una vez completado el trabajo de búsqueda, la escritura se asemeja a la de un novelista policial. Hay que resolver los problemas que plantea el desarrollo de la intriga. Aunque se siga el hilo de la Historia, es preciso poner en juego la imaginación. Casi siempre, las claves están en los textos originales. Por lo demás, me sumergí a tal punto en esa época que tengo la sensación de saber cómo reaccionaría tal o cual personaje, qué cosas podría decir.

—*¿Cómo resolvió los problemas de lenguaje?*

—Traté de evitar los anacronismos, las palabras demasiado modernas. No quise tampoco reproducir expresiones que hoy sonarían ampulosas y que, por lo tanto, serían de lectura difícil. Escribo para millones de lectores, e hice lo que pude para construir un relato cautivante, que nunca decaiga. No me considero una gran escritora. Sé que soy buena: alguien que se dirige a un público no especializado.

—*Este primer volumen de su saga sobre Roma se concentra en Mario y Sila. ¿Por qué esos dos hombres en particular?*

—Me interesaba enfrentar dos personalidades de la misma fuerza y de la misma importancia, pero con pocos puntos de contacto entre sí. Si alguien escribiera una novela sobre Napoleón o Alejandro Magno, ¿qué figura tendría para oponerles? Esa fue la razón por la que abandoné mi proyecto inicial sobre Julio César: todos los personajes de su alrededor eran demasiado secundarios. Hay que guardar las proporciones exigidas por las reglas dramáticas. Cuando termina *El amor y el poder*, Mario y Sila siguen siendo amigos, pero en el segundo volumen van a enfrentarse ferozmente. Cada uno de los seis tomos de *Los amos de Roma* reproducirá ese juego de rivalidades entre dos personajes de excepción.

(Cuestionario elaborado por Catalina Sauvat.)

Los signos de la calle

MARSHALL BERMAN*

Más o menos cada año, regreso a la parte del Bronx donde nací. No es un viaje fácil de hacer, aun cuando apenas está a unas cinco millas al nordeste de donde vivo ahora. El South Bronx de mi juventud, un ghetto con aire fresco y árboles para los miembros de una segunda generación de inmigrantes, celebrado como un ambiente ultramoderno en los años 20 y 30, fue tachado de obsoleto por el capital en los años 60. Abandonado por los bancos, por las aseguradoras, por la industria de bienes raíces, por el gobierno federal, intimidado y destrozado por una supercarretera que atravesaba su corazón, el Bronx pronto se marchitó. (Hablo de esto en el último capítulo de *Todo lo sólido se desvanece en el aire;* el vivirlo fue una de las cosas que en principio me llevó a pensar en las ambigüedades de la modernidad.) En los años 70, su industria principal probablemente fue el incendio premeditado con afán de lucro; por un tiempo pareció que la misma palabra "Bronx" se había convertido en un símbolo cultural de desolación y muerte. Cada vez que escuchaba o leía acerca de la destrucción de un edificio que había conocido, o lo miraba arder en el noticiero local, sentía que me arrancaban un pedazo de carne.

Siempre he dado vuelta a la vieja esquina con temor: qué tal si cuando llegue al edificio de apartamentos donde crecí, no hay nada ya. No sería sorprendente: tantos de los edificios de aquí han sido clausurados, demolidos; calles que hace veinte años eran bulliciosas y demasiado estrechas para los gentíos están ahora tan abiertas y vacías como desiertos. Mas todavía no ha sucedido; el edificio se ve asombrosamente bien. Una pequeña joya del art déco en mitad de la devastación. Un superintendente heroico y los arrendatarios organizados lo han mantenido; además, su propietario actual parece interesado en mantenerlo en pie más que en demolerlo. Experimento una sensación de alivio metafísico. Conforme observo que algunos de los edificios que hace pocos años eran cascos ahumados han sido, o están siendo, rehabilitados de modo muy agradable. Es muy, muy lento y frágil; en la administración Carter había poco dinero para la rehabilitación, en la de Reagan hubo todavía menos, y el capital privado le cerró las puertas al Bronx hace más de 20 años. Sin embargo, está sucediendo, un poco aquí, un poco allá; el ritmo y el pulso de la vida comenzando de nuevo.

Escalo la empinada colina en East 170th Street, nuestro viejo centro comercial. El tramo de un cuarto de milla de nuestra cuadra está completamente sin vida, pero el cuarto de milla siguiente ha recibido mantenimiento, ha sido parcialmente rehabilitado, y aunque sucio y lleno de cascajo, todavía reverbera de vida. La calle está repleta de familias negras y latinoamericanas —y ahora inclusive algunas orientales (¿de dónde vienen?, ¿cuándo llegaron aquí?, ¿a quién puedo preguntar?)— abarrotándose de comida, ropas, aparatos eléctricos, telas, juguetes y todo aquello que consiguen sacar de las baratas posnavideñas.

Tomo un camión con dirección sur hacia Manhattan. Justo detrás de mí sube una enorme mujer negra, encorvada bajo numerosos paquetes; le cedo mi asiento. Tras de ella, su hija de más o menos 15 años se ondula hacia el final del pasillo, radiante, deslumbrante en sus pantalones untados color de rosa que acaba de comprar. La madre se niega a voltear, entierra la cabeza en sus bolsas de compras. Continúan una discusión que claramente se ha venido dando desde que salieron de la tienda. La hija dice que, después de todo, compró esto con su dinero que ganó trabajando; la madre responde que si eso es todo lo que puede pensar en comprar, no tiene aún la suficiente madurez como para que se le confíe el manejo de su propio dinero ni como para que ande fuera trabajando. "Vamos, Ma", dice volteándose la muchacha y haciendo que volteen todas las cabezas de las personas que estamos en el camión, "ve este rosa, ¿no está hermoso, no está bien para la primavera?". Estamos en enero y la primavera queda muy lejos. La madre se niega a voltear aún, pero después de un rato levanta los ojos lentamente y luego menea la cabeza. "Con ese culo", dice, "nunca saldrás de la preparatoria sin un bebé. Y yo no cuido más bebés. Tú eres mi último bebé". La muchacha aprieta el brazo de la madre: "No te preocupes, Ma. Nosotras somos modernas. Sabemos cómo cuidarnos". La madre suspira y se dirige a sus paquetes: "¿Modernos? Tú nomás arréglatelas para no traerme ningún bebé moderno". Me bajo pronto, sintiéndome tan feliz e integro como la muchacha del camión. La vida es dura en el South Bronx, pero la gente no se está rindiendo: la modernidad vive y goza de buena salud.

* Ensayista y profesor norteamericano. Libros: *Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad.* Colaborador de *American Review, Berkshire Review* y *New Left Review*, de donde fue tomado este artículo.

